Фонд «Русский мир»
Министерство культуры Российской Федерации
Администрация Кемеровской области
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Совет молодых ученых
Координационный совет по культуре межрегиональной ассоциации
«Сибирское соглашение»
Кузбасский межвузовский совет по духовно-нравственному образованию
и воспитанию студенческой молодежи
Секция «Творчество» Российской академии естественных наук
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии
Даляньский университет иностранных языков (КНР)

РУССКОЕ СЛОВО
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ
И СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Сборник статей

по материалам Российской научно-практической конференции
с международным участием
«Русское Слово в культурно-историческом контексте»
(Кемерово – Далянь, 22 октября 2010 г.)

Том I

Кемерово – Далянь
2010

УДК 801.001
ББК 81.001.2
Р89

Председатели редакционной коллегии:
Е. Л. Кудрина, ректор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, доктор педагогических наук, профессор;
Сунь Юйхуа, ректор Даляньского университета иностранных языков, профессор

Редакционная коллегия:
Г. Н. Миненко, директор центра исследований духовной антропологии, доктор культурологии, профессор КемГУКИ, ***А. С. Двуреченская,*** и. о. зав. кафедрой культурологии, кандидат культурологии, старший преподаватель КемГУКИ (Т. 1, раздел 1); ***А. В. Шунков,*** проректор по научной и инновационной деятельности, кандидат филологических наук, доцент КемГУКИ (Т. 1, раздел 2, глава 2.1, глава 2.2, глава 2.3, глава 2.4); ***Н. Л. Прокопова,*** заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, доктор культурологии, профессор КемГУКИ (Т. 1, раздел 3, глава 3.1); ***И. Г. Умнова,*** зав. кафедрой теории и истории искусств, кандидат искусствоведения, доцент КемГУКИ (Т. 1, раздел 3, глава 3.2); ***Г. С. Елисеенков,*** зав. кафедрой дизайна, доцент КемГУКИ (Т. 1, раздел 3, глава 3.3); ***Ю. В. Клецов,*** зав. кафедрой философии, права и социально-политических дисциплин, кандидат философских наук, доцент КемГУКИ (Т. 2, раздел 1); ***М. В. Межова,*** и. о. зав. кафедрой иностранных языков, кандидат культурологии, доцент КемГУКИ (Т. 2, раздел 2); ***М. Г. Ильина,*** зав. кафедрой французской филологии, кандидат филологических наук, доцент КемГУ (Т. 2, раздел 3, глава 3.1); ***М. В. Белозерова,*** директор НИИ толерантности и межкультурных коммуникаций, доктор исторических наук, профессор КемГУКИ (Т. 2, раздел 3, глава 3.2); ***Жэнь Сюемэй,*** заместитель директора института китайского языка Даляньского университета иностранных языков, руководитель русского центра фонда «Русский мир» (г. Далянь, КНР), ***Е. Е. Рыбникова,*** кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и славяно-русского языкознания КемГУ, ***А. А. Лушпей,*** старший преподаватель кафедры литературы и русского языка КемГУКИ (Т. 2, раздел 4)

Ответственный редактор:
О. Ю. Астахов, ведущий научный сотрудник научного отдела, кандидат культурологии, доцент КемГУКИ

Рецензенты:
Ю. И. Минералов, зав. кафедрой русской классической литературы и славистики, заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор Литературного института им. М. Горького (г. Москва);

Ирина Кантарбаева-Билл, преподаватель Университета Тулузы II (Франция);
Лю Хун, профессор факультета русского языка Даляньского университета иностранных языков (КНР);
Йоланта Митурска-Бояновска, доктор филологических наук Щецинского университета (Польша)

Р89 Русское Слово в культурно-историческом и социальном контексте [Текст]: сборник статей по материалам Российской научно-практической конференции с международным участием «Русское Слово в культурно-историческом контексте» (Кемерово – Далянь, 22 октября 2010 г.): в 2 т. / Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Даляньский университет иностранных языков (КНР); редкол.: Е. Л. Кудрина, Сунь Юйхуа, А. В. Шунков, Г. Н. Миненко, А. С. Двуреченская, Н. Л. Прокопова, И. Г. Умнова, Г. С. Елисеенков, Ю. В. Клецов, М. В. Межова, М. Г. Ильина, М. В. Белозерова, Жэнь Сюемэй, Е. Е. Рыбникова, А. А. Лушпей, О. Ю. Астахов (отв. ред.). – Далянь; Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Т. I. – 547 с.

ISBN 978-5-8154-0205-8

В I том сборника включены статьи, посвященные рассмотрению актуальных вопросов изучения развития Слова как первоосновы русской культуры в контексте культурфилософских идей и художественных практик. Рекомендуется ученым-гуманитариям, студентам, аспирантам, преподавателям учебных заведений.

УДК 801.001
ББК 81.001.2

Сборник издан при финансовой поддержке Фонда «Русский мир», договор № 480 ГР/II-155-10

ISBN 978-5-8154-0205-8

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2010

ПРЕДИСЛОВИЕ

22 октября 2010 года на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусств и Даляньского университета иностранных языков (КНР) при поддержке фонда «Русский мир» прошла Российская научно-практическая конференция с международным участием «Русское Слово в культурно-историческом контексте».

Цель конференции – рассмотрение актуальных вопросов изучения развития Слова как первоосновы русской культуры и искусства, выявления его доминантных характеристик, обсуждение проблем трансформации русского языка и культуры.

В конференции приняли участие ведущие ученые и специалисты сферы культуры и искусства, представители Кемеровского государственного университета культуры и искусств, Даляньского университета иностранных языков (КНР), Новосибирского государственного университета экономики и управления, Кемеровского государственного университета, Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии, Новосибирского государственного театрального института, Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Томского государственного университета, Санкт-Петербугского отделения Института российской истории РАН, Уральского государственного университета им. А. М. Горького, Уральского государственного педагогического университета, Алтайского государственного университета, Иркутского лингвистического университета, Кемеровского областного художественного училища и других научно-исследовательских, общеобразовательных, средних специальных и высших учебных заведений, органов государственного управления образованием и культурой, средств массовой информации из 20 городов и регионов России, Китая, Хорватии, Казахстана, Азербайджана, Чехии, Италии, Бельгии, Германии, Финляндии, Франции.

В рамках торжественного открытия научного форума выступили и представили обращения к участникам конференции Е. Л. Руднева, заместитель губернатора Кемеровской области, доктор педагогических наук, О. П. Неретин, директор департамента науки и образования Министерства культуры Российской Федерации (г. Москва), Преосвященнейший Аристарх, епископ Кемеровский и Новокузнецкий, Е. Л. Кудрина, ректор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, доктор педагогических наук, профессор, действительный член Международной академии наук высшей школы, Международной академии информатизации, Российской академии естественных наук, заслуженный работник культуры Российской Федерации, Сунь Юйхуа, ректор Даляньского университета иностранных языков (КНР), профессор, Я. О. Глембоцкая, проректор по научной работе Новосибирского государственного театрального института, кандидат филологических наук, доцент, Д. А. Ивашинцов, ведущий научный сотрудник сектора историко-компаративных исследований культуры Санкт-Петербургского отделения Российского института культуры, профессор кафедры

ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога, доктор технических наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, председатель Международной ассоциации «Русская культура», Е. Ю. Гениева, генеральный директор Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино, первый вице-президент Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений, вице-президент Российской библиотечной ассоциации, директор Благотворительного фонда «Институт толерантности», доктор педагогических наук, профессор (г. Москва).

Заслушав на пленарном и секционных заседаниях доклады ведущих ученых О. Н. Бахтиной, доктора филологических наук, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета, Б. Ф. Егорова, доктора филологических наук, профессора, главного научного сотрудника Санкт-Петербугского отделения Института российской истории РАН, О. А. Донских, доктора философских наук, профессора, заведующего кафедрой философии Новосибирского государственного университета экономики и управления, О. В. Зырянова, доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой русской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького (г. Екатеринбург), Т. М. Степанской, доктора искусствоведения, профессора, заведующей кафедрой истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского государственного университета, член-корреспондента Российской академии естествознания (г. Барнаул), Л. Б. Фрейверт, кандидата философских наук, доцента института дизайна и технологии упаковки Московского государственного университета технологий и управления, А. Е. Зубова, кандидата искусствоведения, доцента кафедры актерского мастерства Новосибирского государственного театрального института, Б. Б. Бородина, доктора искусствоведения, профессора, заведующего кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург) и др., обсудив теоретические и практические аспекты функционирования русского слова в контексте межкультурных коммуникаций, культурфилософских идей, художественных практик, институциональных форм его бытования и т. д., присутствующие отметили актуальность подобного рода исследований, представляющих русскую культуру как поливариантное целостное образование.

Благодаря трансляции конференции в режиме он-лайн оказалось возможным привлечение представителей европейских и восточных научных школ и направлений. Конференция показала, что независимо от региональной специфики возможно установление научного диалога и достижение значимых научных результатов.

Работа конференции осуществлялась на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусств в рамках следующих секций:

- «Культурная идентификация России в контексте цивилизационных изменений»

- «Русская литература как культурный феномен: от Средневековья к Новому времени»
- «Русское Слово: лингвистические и культурологические проблемы перевода»
- «Слово в художественных практиках: эволюция и революция»
- «Слово в социально-культурных практиках: функциональный аспект»
- «Межкультурная коммуникация: Россия – Франция».

На базе Даляньского университета иностранных языков была организована секция:

- «Межкультурная коммуникация: Россия – Китай» (Центр фонда «Русский мир»).

Тематика докладов носила разносторонний характер, что обусловлено решением задач конференции, связанных с рассмотрением широкого контекста бытования Слова: культурфилософского, культурно-исторического, художественного, институционального и т. д.

Проблемы, обсуждаемые в рамках конференции, определили структуру и содержание данного сборника научных статей. В статьях подчеркивается, что характер русской культуры, русского языка не определяется пределами государственных границ, именно поэтому историческое будущее и сохранность исторического прошлого России волнуют современных отечественных и зарубежных исследователей. В то же время отмечается, что не менее актуальной остается проблема исторической и цивилизационной самоидентификации России, которая представляет собой сложное многонациональное образование с инверсионным началом в культуре.

Общие проблемы самоидентификации России, в свою очередь, индивидуализируются при обращении к конкретным формам художественных практик. Рассматриваются вопросы преемственности и взаимодействия литературных традиций, жанровые формы Средневековья и Нового времени (вторая половина XVII – первая треть XVIII в.), художественный язык эпохи Просвещения в России, идеалы и герои в русской литературе классического периода XIX столетия, Серебряного века русской культуры, определяются художественные истоки современного искусства и содержание художественных практик постмодернизма.

В ряде статей акцентируется внимание на различных гранях взаимодействия невербального (музыки) и вербального (литературы) искусства при анализе творчества композиторов прошлых эпох и современности.

Определяются границы взаимодействия визуальных образов с их вербальной интерпретацией при обозначении специфики этих взаимоотношений в пространственных (живопись, графика) и синтетических (фотография, кино) видах искусств.

Проводится анализ языка пластического искусства в художественной культуре, рассматривается сценическое слово и проблемы его интерпретации, трансформация речевой культуры в новейшее время.

В статьях затрагиваются вопросы перевода в контексте межкультурной коммуникации и лингвокультурологические аспекты перевода. Отмечается, что в последнее время исследования языка в плане его взаимодействия с культурой стали чрезвычайно актуальными. Каждый язык неотделим от культуры, которая составляет его содержательный аспект. Язык определяет духовное общение людей, понимание и сотрудничество народов. Отражение национальной специфики культуры наиболее ярко проявляется в русской безэквивалентной лексике, культурных реалиях, лакунах, которые непосредственно связаны с предметами и явлениями материальной и духовной культуры, историей общества и не только служат потребностям языкового общения, но и являются своеобразной формой закрепления и передачи общественно-познавательного опыта. Все больше внимания уделяется переводу и сохранению культурной семантики языка при его переносе из одной культуры в другую. Примерами обращения к проблеме межкультурной коммуникации явились статьи, посвященные диалогу России и Франции, России и Китая в рамках самостоятельных секционных заседаний.

Прикладной аспект исследований был связан с обсуждением следующих вопросов: воздействие слова в функционально-согласованных информационных системах и сетях; слово как инструмент социальной регуляции; роль слова в социально-культурном проектировании и прогнозировании; социально-культурные функции риторики; слово как культурно-историческая ценность и источник социальной информации.

Большую активность в работе конференции проявили не только теоретики, результаты исследований которых получили отражение в сборнике научных статей, но и практики сферы образования, культуры и искусства.

Тематика конференции получила отражение в экспозициях и выставках, представленных на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусств:

- Выставка музея истории костюма при Кемеровском государственном университете культуры и искусств «Зримых слов забытые наречья»
- Выставка текстильных изделий в этностиле, студенческие работы Красноярского колледжа культуры и искусств (г. Минусинск)
- Выставка творческих работ студентов кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств «Русское Слово в художественно-графических образах»
- Выставка лаковой миниатюры «Диалог с камнем», авторские работы Е. Н. Кулемзиной, руководителя лаборатории по созданию рекламно-сувенирной продукции Кемеровского государственного университета культуры и искусств
- Юбилейная выставка «Лирика пейзажа и натюрморта» Г. Н. Писаревской, преподавателя живописи кафедры декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств
- Тематическая выставка научной литературы из фондов библиотеки Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Существенным достижением конференции стала коллективная рефлексия и оценка современного состояния русской культуры и перспектив ее развития. Отмечалось, что одним из важнейших путей к нравственному оздоровлению молодежи является своевременное знакомство с отечественной историей и традиционной русской культурой, заключающими в себе богатый духовный потенциал, необходимый для возрождения благоприятной нравственной атмосферы и свободного творческого взаимодействия в обществе.

Проректор по научной и инновационной деятельности
Кемеровского государственного университета культуры и искусств,
кандидат филологических наук, доцент
А. В. Шунков

Обращение к участникам конференции исполнительного директора Фонда «Русский мир» *Вячеслава Алексеевича Никонова*

Уважаемые друзья, коллеги! От души приветствую организаторов и участников конференции, посвященной бытованию русского слова в самых многогранных его проявлениях.

Русский язык – высочайшая ценность и основа Русского мира, это красивый, выразительный, функциональный, динамично развивающийся язык, способный отразить живое многообразие окружающего мира. Знание русского языка позволяет открыть все великолепие русской литературы, драматического театра, понять глубину русской философской мысли.

Русский был и остается языком науки, фундаментальных знаний и смелых современных исследований. Русская речь звучит во всех мировых интеллектуальных центрах, там, где проходят передовые научные рубежи.

Как средство международного общения, русский язык позволяет взаимодействовать и сотрудничать представителям разных стран и народов. Для всех, кто стремится к познанию, он открывает огромный массив информации, написанной по-русски или переведенной с других языков.

Программа вашей конференции позволяет рассмотреть исторический и современный аспекты существования языка, его роль в межкультурном диалоге, особенности художественного русского слова.

Уверен, что ваша работа будет содействовать углубленному научному пониманию современных лингвистических и культурологических проблем, популяризации русского языка и культуры во всем мире.

Успехов вам, творческого вдохновения и плодотворного научного поиска!

Обращение к участникам конференции директора Департамента науки и образования Министерства культуры Российской Федерации
Олега Петровича Неретина

Уважаемые участники Российской научно-практической конференции с международным участием «Русское Слово в культурно-историческом контексте»!

От лица Департамента науки и образования Министерства культуры Российской Федерации поздравляю вас с открытием конференции, посвященной обсуждению вопросов, связанных с проблемами изучения русского языка и культуры.

Определение таких магистральных направлений в рамках конференции, как русское слово и литературное творчество, русское слово и культурная идентификация, русское слово и искусство, является актуальным в условиях современных процессов глобализации. Вопросы самоопределения в этой ситуации играют определяющую роль для выстраивания общей стратегии развития нашего общества, и обращение к культуре способствует осознанию ценностных ориентиров и принципов, позволяющих определить положение русской культуры в современных процессах цивилизационных изменений. В свою очередь, укрепление высокого авторитета России на международном уровне возможно при культивировании чувства патриотизма, чувства Родины, что способствует сохранению нашего культурного потенциала и возможности осуществления интеграционных процессов в нашем обществе.

Проведение мероприятий, связанных с привлечением широкого круга научной общественности к вопросам изучения русской культуры и искусства, является важным и необходимым звеном в решении проблем национальной безопасности современной России. Ряд социальных проблем, таких как региональный сепаратизм, национальный, религиозный и социальный экстремизм, криминализация и др., связаны с нарастанием опасных тенденций маргинализации населения. Поэтому вопросы инкультурации, касающиеся актуализации систем принятых в обществе культурных норм социального общежития, невозможно решить без осознания смыслов и содержания наших традиций. И в этом случае «геном культуры», способным сохранять академические традиции и чистые знания, может стать сеть научных и образовательных учреждений, библиотеки, музеи.

Проведение Российской научно-практической конференции с международным участием «Русское Слово в культурно-историческом контексте» является таким шагом на пути решения вопросов национального самоопределения и становления российского общества в мировом мультикультурном контексте.

Уважаемые участники конференции, осознание величия нашей национальной культуры порождает ответственное отношение к обсуждаемым вопросам, искренне желаю вам плодотворной работы, новых достижений!

Обращение к участникам конференции
Преосвященнейшего Аристарха,
епископа Кемеровского и Новокузнецкого

Дорогие братья и сестры!

Сердечно приветствую всех гостей и участников Российской научно-практической конференции, собравшихся в Кемерово для обсуждения одного из актуальных вопросов нашего современного общества – роли русского слова в культурно-историческом контексте.

С древних времен люди уважительно относились к слову, которое на протяжении истории было носителем христианских евангельских начал. Сегодня, когда быстрыми темпами во всем мире меняется информационное пространство, появилась опасность потерять национальное русское слово, потерять родную речь. В наши дни проблема языка в современной культуре является одной из ключевых. Мы являемся очевидцами того, что русское слово, которое по своему содержанию призвано преобразовывать внутренний мир человека, постепенно отходит от христианской морали, от евангельских норм.

Сейчас перед представителями культуры и писателями нашей страны стоит весьма важная задача – сохранить литературное слово, богатый родной язык, защитить его от скверны и неоправданного употребления иностранных слов. Не менее важно для каждого из нас осознавать свою личную ответственность за каждое произнесенное или написанное слово, ибо «*порочное соединение с искусством в слове производит гораздо худшие беды, чем необразованность*». Это предупреждение святителя Иоанна Златоуста особенно актуально в наше время – эпоху массовой культуры, пропаганды культа жестокости и насилия, нравственного релятивизма.

Святейший Патриарх Кирилл в ответном слове к руководству Академии российской словесности сказал: «*Всегда осознавал, а ныне особым образом, с большей силой осознаю важность того, Что есть русский язык и русская литература. Через русский язык передается наш духовный культурный код, а русская культура формирует и закрепляет этот код на интеллектуальном уровне*».

Слово не только выражает сознание и духовный опыт человека, но и способно влиять на умы и сердца людей, воспитывать подрастающее поколение на евангельских началах добра, любви и правды. Если этого не будет, то язык со стремительной быстротой может потерять как свое культурно-историческое значение, так и ценность. Сегодня, в эпоху современного информационного общества, каждому из нас необходимо приложить все усилия для того, чтобы сохранить родное русское слово, от которого во многом зависит духовное состояние жителей нашего родного Кузбасса, и особенно подрастающего поколения.

Мы с удовлетворением отмечаем, что искусственно воздвигнутое в прошлом столетии средостение между институтами культуры и Русской православной церковью

ныне упразднено. Сегодня мы вместе трудимся над созиданием душ человеческих, искалеченных атеистическим воспитанием и поиском мнимых ценностей.

Уверен, что ваша конференция послужит укреплению нравственных основ жителей Кузбасского региона, установлению научных связей и обмену опытом как российских, так и зарубежных ученых. Выражая надежду на дальнейшее развитие плодотворного соработничества, желаю участникам конференции плодотворной работы, крепости духовных и телесных сил, вдохновения и помощи Божией в исполнении высокой миссии – «*глаголом жечь сердца людей*»!

Помощь Божия и благословение да пребывает с вами!

Обращение к участникам конференции заместителя губернатора Кемеровской области

Елены Леонидовны Рудневой

Уважаемые участники Российской научно-практической конференции с международным участием «Русское Слово в культурно-историческом контексте»!

Внимание научного сообщества к вопросам изучения и сохранения традиций русской культуры сегодня, в условиях модернизации России, является важным и актуальным. Для нас проведение таких встреч на гостеприимной Кузнецкой земле с привлечением ведущих специалистов и ученых способствует установлению научного диалога в нашем общем деле сохранения отечественной культуры.

Правительство страны постоянно обращает внимание представителей науки на необходимость популяризации русской культуры, поддержания у подрастающего поколения интереса к отечественной истории, что в конечном итоге содействует укреплению высокого авторитета России. Приведу только одно высказывание Президента России Дмитрия Анатольевича Медведева из послания к Федеральному собранию (12 ноября 2009 г.): «*Мы обязаны беречь единое культурное пространство страны во всем его многообразии, помогать сохранению богатых национальных традиций народов России и при этом всемерно развивать и совершенствовать программы обучения русскому языку, который является основой межнационального общения и единства нашей страны*».

Проведение конференции совместно с Даляньским университетом иностранных языков (КНР), в свою очередь, способствует популяризации русской культуры и за рубежом. В рамках состоявшегося визита Президента Российской Федерации Д. А. Медведева в Китай было обращено внимание на необходимость сохранения многополярности в современном мире и коллективного подхода к решению мировых проблем. Ваша конференция – это еще один шаг на пути к утверждению непреходящих ценностей русской культуры в многополярном мире.

«Богатство России Сибирью прирастать будет!» – так высказался в свое время великий российский ученый М. В. Ломоносов. Очень многое дает России Сибирь: и богатства недр, и сильнейшие кадры.

В Кемеровской области – сердце страны – благодаря социально-ориентированной политике администрации области всегда уделяется особое внимание вопросам культуры, образования, развитию международного сотрудничества, поддержке научных инновационных проектов, способствующих укреплению экономики и социальной сферы региона.

Убеждена, что конференция наметит новые ориентиры на будущее, придаст дополнительный импульс укреплению культурных, научных, деловых и образовательных связей Кемеровской области с ведущими научными центрами России.

Искренне желаю вам плодотворной работы, новых достижений, находок и решений, практической реализации всех ваших идей, крепкого здоровья!

Пусть никогда не оставляют вас творческие силы в благородном деле сохранения и популяризации культурных традиций России!

Обращение к участникам конференции ректора Даляньского университета иностранных языков, профессора *Сунь Юйхуа*

Участники научной конференции «Русское Слово в культурно-историческом контексте»! От имени всего педагогического коллектива Даляньского университета иностранных языков я рада приветствовать всех вас – ученых, для которых изучение, а значит и сохранение традиций русской культуры явилось объединяющим началом в научных исследованиях.

Интерес к русской культуре высок и в Китае, об этом свидетельствует 2009 г., который у нас в стране был объявлен годом русского языка.

В ведущих университетах Китая, в число которых входит и наш университет, на протяжении многих лет преподается русский язык и русская литература. На базе нашего университета открыт кабинет Фонда «Русский мир», деятельность которого помогает студентам и преподавателям изучать традиции русской культуры.

Я также знаю, что между преподавателями наших университетов установлен научный диалог в изучении проблем функционирования современного русского языка. И я надеюсь, что наше сотрудничество будет только крепнуть год от года.

Уверена в том, что работа конференции послужит дополнительным импульсом к нашему дальнейшему сплочению, установлению и укреплению культурных, научных, деловых и образовательных связей, поиску новых идей, сотрудничеству между дружественными университетами и странами.

Успехов вам, интересного общения и всего самого доброго!

Обращение к участникам конференции
ректора Кемеровского государственного университета культуры и искусств
доктора педагогических наук, профессора
Екатерины Леонидовны Кудриной

Дорогие друзья! Позвольте от имени Кемеровского государственного университета культуры и искусств приветствовать участников научной конференции «Русское Слово в культурно-историческом контексте»!

Мы искренне рады установлению научных связей между Кемеровским государственным университетом культуры и искусств и Даляньским университетом иностранных языков!

Несмотря на огромное расстояние, которое разделяет наши университеты, есть то общее, что позволило объединить ученых двух университетов – это желание проведения совместных научных мероприятий, научных исследований в области русской культуры.

Мы знаем, что Даляньский университет иностранных языков – это один из крупнейших центров по изучению русского языка в Китае, и для нас установившееся сотрудничество является особо почетным и значимым.

Убеждена, что первая наша совместная конференция «Русское Слово в культурно-историческом контексте», проводимая сегодня, станет значительным событием в истории обоих университетов и внесет весомый вклад в общее дело изучения и сохранения культурных традиций русского и китайского народов.

Желаю участникам конференции плодотворной работы и творческих успехов!

Обращение к участникам конференции генерального директора Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино, первого вице-президента Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений доктора педагогических наук, профессора
Екатерины Юрьевны Гениевой

Уважаемые коллеги! Приветствую Вас на открытии Российской научно-практической конференции «Русское Слово в культурно-историческом контексте»!

Я искренне рада тому, что Кемеровский государственный университет культуры и искусств вновь выступил инициатором проведения в регионе крупного научного форума, посвященного актуальным и значимым вопросам, связанным с рассмотрением роли традиций русской культуры в условиях процесса глобализации современного мира.

Кому-то на первый взгляд покажется, что на фоне экономических, политических, социальных проблем вопросы сохранения национальной культуры не имеют столь уж серьезного значения, а поиск путей их решения не требует активного обсуждения. Однако такая позиция в конечном итоге может привести современное общество в тупик. Не стоит забывать, что основой любой национальной культуры являются ее язык, литература, искусство. Отказ же от традиций, предание забвению национальной истории порождает в современном мире языковую, расовую, религиозную неприязнь.

Для меня как руководителя Библиотеки иностранной литературы особо приятно, что на конференции будут затронуты вопросы, связанные с рассмотрением проблем межкультурных коммуникаций, перевода, функционирования и восприятия Русского Слова в европейской культуре. Постановка и обсуждение их, несомненно, будет способствовать формированию в обществе толерантности как одного из жизненно важных условий сохранения культурного многообразия мира.

Убеждена, что установившийся диалог между Кемеровским университетом культуры и искусств и представителями научных школ России, ближнего и дальнего зарубежья наметит дальнейшие пути развития гуманитарного знания, предложит способы интенсификации межкультурных связей в регионе и стране.

В заключение отмечу, на мой взгляд, еще один важный аспект. Безусловно, организация и проведение научных форумов, конференций требуют не только энтузиазма их организаторов, но и помощи со стороны государства и общественных организаций. И тот факт, что Фонд «Русский мир» поддержал инициативу ученых Кемеровского государственного университета культуры и искусств по проведению конференции, является одним из доказательств важности заявленной проблемы.

Желаю всем участникам Конференции плодотворной работы, интересного общения и всего самого доброго.

Раздел 1. КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

О. Ф. Гаврилов, Н. П. Гаврилова

Кузбасский институт экономики и права,
Кузбасский государственный технический университет

ФЕНОМЕН ПОНИМАНИЯ В МЕХАНИЗМЕ КУЛЬТУРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Проблема культурного самоопределения была актуальна для России и раньше, но сегодня кризис идентичности переживает фазу своего обострения. Так, например, согласно последним данным Фонда «Общественное мнение», 64 % россиян испытывают чувство стыда за свою Родину и почти столько же – 60 % – гордятся ею [см.: 5]. Эта амбивалентность самооценки, свидетельствующая о раздвоении коллективной личности, во многом обусловлена катастрофичным характером отечественной истории. Относительно недавно, чуть более двадцати лет назад, произошел очередной разрыв с культурной традицией, заложенной в начале прошлого века. Поэтому формирование новой ментальной парадигмы представляется сегодня крайне необходимым.

Та коррекция, которая происходит в самосознании современной России, связана с попытками найти референтные области в ретроспективе отечественной культуры, в культурном пространстве современного мира. Другими словами, на уровне российского общества происходит очередной поиск своего «Я».

Необходимость этой рефлексии связана с тем, что адекватно «схваченное» ядро культуры, концептуальное самопостижение собственного ценностного содержания, своих особенностей и определяет путь самоидентификации, позволяет сформировать целостный культурный облик, обеспечивающий как внутреннюю устойчивость, так и продуктивную внешнюю самопрезентацию. Напротив, искаженное понимание сущности духовного наследия, его специфики, выбор ложных цивилизационных и геополитических ориентиров будут препятствовать сохранению целостности культуры, порождая мучительные кризисные процессы.

Как известно, поиск своей идентичности кроме как через взаимодействие с Другим невозможен, а Другой – это носитель иных ценностей, иных национальных, религиозных, гендерных и пр. предпочтений. Часто они оказываются чужими, даже чуждыми. Не это ли предпосылка ксенофобии? Нередко именно так и бывает. Однако сопряжение с противостоящим Мне можно в некотором смысле рассматривать в каче-

стве необходимого условия самоопределения субъекта, будь то отдельная личность или целый народ. Согласно мнению Ф. Шлейермахера, чуждость является данностью, нерасторжимо связанной с индивидуальностью «Я» [см.: 3, с. 236–237], а Б. Ф. Поршнев в этой связи указывает на важнейшую роль, которую в процессе дивергенции палеоантропов и неоантропов и, соответственно, в формировании самосознания древнего человека играла зародившаяся оппозиция «Мы – Они» [7, с. 6].

Средством продуктивного взаимодействия субъектов, предполагающего, как минимум, терпимость по отношению друг к другу, а по большей мере – обмен опытом, сотрудничество и, наконец, самопознание, выступает диалог. Его результатом и одновременно условием, обеспечивающим осуществление, является феномен понимания. И напротив, непонимание – непреодолимое препятствие в диалоге, прямой путь к взаимной нетерпимости, ненависти и, что важно для нас, искаженному самосознанию. Что же представляет собой оппозиция понимания-непонимания? Каковы формы ее проявления в социальных связях?

Проблема понимания была сформулирована и стала предметом концептуальной рефлексии достаточно давно. Причем отметим, что в философском плане проблема понимания возникает (или, точнее, обостряется) в переломные моменты развития культуры, когда распадаются внутрикультурные связки между основными для каждого исторического периода понятиями, которые и составляют основу мировоззренческих построений, характеризующих ту или иную эпоху. По мере изучения названной проблемы высвечивались ее новые грани, менялась сама трактовка понимания.

Что представляет собой объект понимания? Кого необходимо понять? Очевидно, что человека: как представителя предшествующих поколений, иных национальных и религиозных культур, автора произведений искусства. Различные аспекты бытия человека, его самосознания суммируются в философии в качестве текста, массы текстов различного характера, которые и составляют мир культуры. Весь мир, в конечном счете, может быть воспринят как бесконечный, безграничный текст, считал Ж. Деррида, как «космическая библиотека» в трактовке В. Лейча, «энциклопедия» и «словарь» в концепции У. Эко [см.: 6, с. 55–56].

Первоначально в толковании феномена понимания преобладал субъективистский психологизм: для того, чтобы понять другого, не нужно анализировать его мышление, а следует это мышление подставить вместо своего. В частности, Ф. Шлеймахер утверждал, что понимание исторического текста означает проникновение в духовный мир творца этого текста и повторение его творческого акта. В. Дильтей трактовал понимание как метод психологической реконструкции духовного мира человека прошлого и переноса его в настоящее. Однако Бахтин отмечал, что если пределом точности в естественных науках является идентификация (а=а), то в гуманитарных науках точность – преодоление чуждости чужого без превращения его в чистое свое [1, с. 371]. Другими словами, понимание чужого текста, познание чужой культуры

в представлениях и образах своей культуры не должны вести к утрате ее чуждости, и наилучший способ познать чужую культуру – осознать, в чем ее отличие от своей, понять, в чем ее чуждость.

Со временем в философии начинает преобладать трактовка понимания не как акта непосредственного «единения душ», а как феномена причастности субъектов коммуникации общему смыслу. Что же задает этот общий смысл, какова его природа? Достаточно широкий спектр мнений по этому вопросу в самом общем виде можно свести к следующим позициям.

Представители одной из них утверждают, что смысловое поле, которое раскрывается в механизмах понимания, имеет трансперсональный характер. Оно представляет собой некую глобальную реальность, наподобие платоновских идей. Они непреходящи. Они входят в событие и переходят из одного события в другое, оставаясь теми же самыми. Меняется лишь ситуация их включения в события, но не они сами. А. Н. Уайтхед по этому поводу замечает: «Эти трансцендентные сущности называли “универсалиями”. Я предпочитаю пользоваться термином “вечные объекты”, чтобы освободиться от предпосылок, которые так и льнут к первому термину вследствие его длительной философской истории… Вечные объекты по своей природе абстрактны. Быть абстрактным – значит выйти за пределы особенных, конкретных происшествий действительности. Но выход за пределы действительного явления не означает разрыва с ним. Напротив, я считаю, что каждый вечный объект имеет свою собственную связь с каждым таким явлением, которую я называю способом вхождения в явление» [8, с. 220]. Для иллюстрации воспользуемся стихотворением Николо Бараташвили, грузинского поэта-романтика, который смысл синего цвета видел так:

Цвет небесный, синий цвет,
Полюбил я с малых лет…
Это цвет моей мечты.
Это краска высоты.
Он прекрасен без прикрас.
Это цвет любимых глаз…
Это синий негустой
Иней над моей плитой…

Такие структуры сознания независимы от предметного языка и свободны от изобретателя этих структур.

Другая позиция исходит из убеждения, что человек может понять лишь то, что совершил сам, автором чего он сам является. Иными словами, понимание не только репродуктивно, но и продуктивно. Смыслы, которые индивид приписывает объектам понимания, он черпает из своего внутреннего мира. Действительно, даже простое видение предмета наступает лишь тогда, когда подобраны приемлемые перцептивные эталоны. Если же у человека не хватает запаса эталонов, выработанных в прошлом опыте восприятия, то стабильное видение объектов не достигается.

Этот мир индивидуального сознания выступает в качестве «индивидуального смыслового контекста». Встречаясь с языковыми выражениями, текстами, предметами культуры, явлениями природы, индивид как бы включает их в свой внутренний контекст, ассоциируя с ними те или иные смысловые единицы и посредством этого наделяя их смыслом. Таким образом, в процессе понимания мы даем интерпретацию тому, что стараемся понять. Нет другого способа понять партнера по общению, кроме как через мое собственное сознание, через мои знания; чужую культуру я могу познать только через призму собственной культуры, т. е. через представления и образы моей культуры.

Но если каждый индивид обладает собственным смысловым контекстом и контексты разных индивидов различны, то разные индивиды всегда будут придавать одним и тем же знакам различные содержание и смысл. Как же тогда возможна коммуникация? Дело в том, что индивидуальный смысловой контекст – отражение реального мира, в котором мы живем. А этот мир – один для всех. Другими словами, процесс понимания, с точки зрения этой позиции, обусловлен причастностью к общей культуре, а не к объективному духу. Понимание есть результат социально-культурного и языкового сходства индивидов, следствие сосуществования в одном жизненном контексте. Г.-Г. Гадамер замечает, что чудо понимания «заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу» [4, с. 73]. За идеей понимания здесь лежит простая истина: люди на этой планете едины, различия между ними несущественны. Это убеждение – необходимое условие иммунитета против крайностей универсализма и партикуляризма. Так, например, Н. А. Бердяев, критикуя излишества русофильства, заявляет, что подлинное национальное самосознание преодолевает провинциализм национальной жизни и национальных интересов. Зрелое национальное сознание есть также сознание всемирно историческое [2, с. 127].

Смыслы, как результат продуцирования, включаясь в социальную среду, начинают жить самостоятельной, независимой от автора жизнью. И диалог, целью которого оказывается понимание, происходит уже не с ним, а с самими смыслами. Автор не способен раскрыть всю их полноту, оставаясь пленником своего индивидуального сознания. В рамках понимающей социологии было констатировано, что индивид не может рефлексивно схватить непосредственность своего внутреннего состояния. То, что воспринимается в рефлексии, уже прошлое. Но наличное переживание в его непосредственности выражается вовне – в жесте, в мимике, в экспрессивных поступках. Поскольку индивид выражает себя непосредственно, другой может «схватить» эту непосредственность, приобщиться к настоящему данного индивида, пережить чужое Я в его «живой временности». Поэтому я знаю больше о другом, а он знает больше обо мне, чем каждый из нас знает о своем собственном потоке сознания.

Современные исследования проблемы понимания делают акцент на его деятельно-коммуникативной природе. В этом аспекте смысл текста представляет собой не совокупность готовых значений, он создается самим процессом понимания, выступающим здесь в качестве языковых игр. Идея языковых игр лежит в основе постмодернистской концепции Читателя как источника смысла: все трое, т. е. читатель, текст и автор, являют единое поле игры значениями. Понимание не только проясняет смыслы, но и обнаруживает смысловые зазоры, способные сыграть роль в порождении новых смыслов. Именно так происходит формулирование новых онтологических систем и познавательных программ. Причем понимание является здесь одновременно процессом достижения согласия, понимание выступает как взаимопонимание.

В чем же состоит специфика непонимания как особого способа мышления? Непонимание может быть истолковано как проявление замкнутости мышления, приверженности усвоенным догматизированным схемам. А это, в свою очередь, выражается в неспособности осмысливать новые ситуации коммуницирования и действия. Как говорил А. Бергсон, одна из главных преград свободе духа – идеи, в готовом виде доставляемые нам посредством языка, которые мы как бы впитываем из окружающей среды. Они никогда не усваиваются нашим существом: неспособные участвовать в духовной жизни, эти поистине мертвые идеи упорствуют в своей твердости и неподвижности. Рефлексия делает людей разумными, мыслящими существами, но она же и ограничивает понимание, преграждает ему путь образованием привычных связей в самом сознании. И только с помощью прорыва из рефлексии в живой мир созерцания и действия, действия и созерцания человек оказывается способным понимать и принимать новое в окружающем мире, неотъемлемой частью которого он является.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности / репринтное воспроизведение издания Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, – М., 1918. – М.: СП Интерпринт, 1990.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988.
4. Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
5. Гордость и стыд за Россию / Опрос «ФОМнибус». – 4–5 сентября 2010 года [Электронный ресурс] // Фонд «Общественное мнение». – URL: http://bd.fom.ru/pdf/d35gis10.pdf
6. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
7. Поршнев Б. Ф. Принципы социально-этнической психологии. – М.: Наука, 1964.
8. Уайтхед А. Избранные работы по философии. – М.: Прогресс, 1990.

О. Ю. Астахов

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

РЕФЛЕКСИВНОСТЬ ИДЕНТИФИКАЦИИ В КУЛЬТУРЕ XX в.

Сопряженность культуры с многообразием видов индивидуального бытия людей представляет собой подвижное проблемное пространство, привлекающее к себе различными своими гранями пристальное внимание ученых. В орбиту исследовательских интересов все чаще попадают вопросы о том, каким образом осуществляется участие человека в процессах создания и функционирования культурных ценностей, возникновение которых во многом обусловлено мировосприятием человека. М. М. Бахтин отмечал: «С появлением сознания в мире... мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце – солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимое) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и судиею. Оно перестало просто быть, в себе и для себя и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого» [3, с. 341].

Мир личности, инспирированный господствующей культурной доминантой, в то же время выступает как некая внутренняя целостность, проявляющая себя в этом смысле по отношению к общечеловеческой культуре как самоценность. Тем самым определяется значимость изучения способов самореализации (самоосуществления) человека в культуре, что представляет собой сложный многостадиальный, поэтапный процесс, органичной частью которого является индивидуально-личностное становление, т. е. самоопределение. Применительно к проблеме связи человеческой субъективности с культурой особенно трудно переоценить значимость личностного самоопределения. Именно Г. В. Ф. Гегель обратил внимание на возможности человеческого самопознания – главного условия духовного самоформирования и самообразования людей в культурном процессе [см.: 6, с. 50].

Сложность, а в известном смысле и драматизм самоопределения порождает высокую степень познавательно-поисковой и ориентационно-рефлексивной активности личности в пору ее становления. Нередко мировоззренческие искания личности и попытки сформировать свои жизненные императивы сопровождаются переоценкой ценностей. Ориентационно-рефлексивная деятельность самосознания трансформируется со временем в содержательные пласты внутреннего мира личности, в качественную определенность ее реального отношения к культуре.

Наряду с эмоциональной напряженностью (а порой и избыточностью) индивидуальных исканий процесс самоопределения человека характеризуется также и своей многогранностью. Многогранность становления личности в качестве субъекта культу-

ры обусловлена действием как внешних, так и внутренних факторов: с одной стороны, сложностью, многообразием окружающего мира, с другой стороны, особенностью человеческой субъективности. Мир и человек образуют взаимоопределяющиеся сущности – человек имеет мир как предпосылку и сферу своего бытия, и одновременно человеческое бытие становится способом развития мира [см.: 20, с. 63]. В своей специфической определенности человеческий мир – как сфера отношений бытия, система смысло-жизненных реальностей, целесообразно связанная сеть явлений и т. д. [см.: 17, с. 28–50].

Многогранный характер личностного самоопределения находит свое выражение, прежде всего, в содержательной насыщенности и «полисюжетности» ориентирования человека в культуре. Это ориентирование включает такие виды культурной деятельности, как выработка ценностных ориентаций, выделение смысловых моментов индивидуального бытия, формирование представлений о том, Что есть истина. Единство ценностных, смысловых, нравственно-психологических сторон личностного самоопределения составляет мировоззренческие предпосылки сформированности личности. Именно поэтому каждое из отмеченных направлений процесса самоопределения человека играет человекоформирующую роль в том плане, что посредством его индивид углубляет собственное понимание ряда смысложизненных вопросов.

Возможности самоопределения в системе культуры как способа разрешения внутренних («бытие для себя») и внешних («бытие для других») противоречий предшествует самоидентификация. Самоидентификация для человека – это то, что составляет его Я, при этом Я должно переживаться как постоянная величина, как возможно более полное подобие самому себе [15, с. 17]. Однако следует учитывать, что в действительности идентичность каждой личности намного глубже, чем любая видимая принадлежность [19, с. 215].

Обращаясь к проблеме идентификации, необходимо различать такие способы самоопределения, как самоотождествление и самоидентификация. В. И. Красиков отмечает, что «“самоотождествление» передает однозначную ситуацию, когда выбор УЖЕ сделан (если есть сама его возможность). Оно выражает однозначную настроенность на одну операцию – замещение какого-либо “объекта” самим собой. Здесь выбор, сомнения и сравнения остались позади – впереди ситуация ПОДСТАНОВКИ меня на “место” облюбованного объекта. Речь в “самоотождествлении» идет не о поиске определенности, а сугубо “технической” процедуре взаимоотождествления двух объектов: “меня” и “образца” <...> “Самоотождествление”, которое не следует смешивать с “самотождественностью» (процедурой установления факта “Я” = “Я”), имеет другую ориентацию. Это активность уподобления, ориентированная на внешний образец, самовыносящая “Я” за пределы собственного “Я”» [13, с. 37].

В психологических теориях личности подобная социально-интегративная тенденция человеческой психики характеризуется по-разному. Например, в концепции

американского психолога А. Маслоу она выделяется в особую инстинктоидную потребность в «принадлежности» к человеческой общности [16, с. 87]. В других теоретических контекстах, например, в психоаналитическом, эта тенденция рассматривается в связи с мотивационной проблематикой. Данный феномен анализируется в связи с присущим человеку бессознательным отождествлением себя с кем-то другим, при котором возникает переживание тождественности другому. Психолог Е. З. Басина считает разновидностью самоотождествления эмпатию – способность человека переживать, чувствовать за другого как за самого себя [2, с. 34]. Подобная человеческая способность проявляется в отношениях, когда некий образец является заданным и определенным.

В культуре XX в., связанной с обесцениванием существующих образцов, актуализируется роль рефлексивности в самоидентификации. «Здесь нет однозначности, а имеется ориентация на поиск определенности... “Самоидентификация” означает активность, ориентированную на поиск самоидентичности. Здесь “Я” хотя и выходит вне своих пределов в поисках самобытности, однако сохраняет свою “суверенность” и фиксированность в качестве самоорганизующегося центра» [13, с. 37].

Несомненно, эта фундаментальная особенность человеческой жизнедеятельности коренится в специфической природе человека. Человек не получает собственную определенность из внешнего мира как нечто предзаданное. Она не столько дана или задана человеку, сколько является его собственным произведением.

Категория духа позволяет понять, как возможно такое необычное бытие. Именно духовное развитие представляет то событие жизни, в котором человек обнаруживает, «что он есть» и «что он не есть», иными словами, постигает подлинность своего бытия. Образно говоря, духовный мир образует пространство, в котором человек проходит путь к самому себе. Незамысловатое с логической точки зрения тождество «я – человек» является важнейшим достижением этого пути и составляет острейшую онтологическую проблему. В нем, этом логически простом равенстве, выражается обретение человеком самого себя, своей собственной сущности, которая становится достоянием человеческого существа или общности вопреки всем превратностям существования.

Однако данное равенство оказывается невозможным в те периоды, когда культура перестает наполнять содержанием живую человеческую жизнь и тем самым теряет ее в качестве своей опоры. Наступающая вследствие этого зыбкость, непрочность, кризисность миропорядка со всей очевидностью обнаруживает, что именно конкретные люди («мир людей») являются, в конечном счете, той живой самодеятельной силой, которая удерживает его в бытии, т. е. культурный универсум проявляется лишь тогда, когда полностью заполняет жизнь людей, становясь их организующим началом, а не в тот момент, когда конституируется в виде определенной объективированной структуры. Человеческая жизнь, а вместе с ней и мир утрачивают содержательность той судьбы, которая предполагается данным миропорядком культуры. Наличный мир

все больше обнаруживает свою историческую изжитость. Возникает противоречие между человеком и миром.

Противоречие человека и мира, конечно, не означает буквального выхода личности за пределы данного мира. Если личность оказывается вовне, то никакого противоречия между человеком и миром просто не может возникнуть. Получается лишь внешнее различие несхожих сущностей. В этом случае человек выступает как лишенный уз прямой со-принадлежности какому бы то ни было Целому. Этим он отрицает свое бытие в качестве части, или акциденции, ибо утверждает себя как несущего внутри свою единичную, уникальную меру субстанциональности. В себе самом он несет свое начало субъектности: он – не периферия внешнего Центра, а сам обладает в себе центром своего мира, сам внутри себя – «всеобщее существо», построенное и организованное вокруг собственного конституирующего начала [14, с. 112].

Противоречие человека и мира суть внутреннее противоречие человеческого бытия и его движущее начало. Такой характер оно приобретает в силу того, что человек выпадает из мироздания, оставаясь в нем; миропорядок, организованный в соответствии с определенными культурными ценностями, распадается, но никакого иного пространства жизни человек не имеет. В этом положении человек обнаруживает свою бессодержательность.

В состоянии противоречия с миром человек оказывается в ситуации неопределенности. «Распад образа мира ведет за собой массовую дезориентацию, утрату идентификации на индивидуальном и групповом уровне, а также на уровне общества в целом. В таких обстоятельствах мир для человека и человек для самого себя перестают быть прозрачными, понятными, знакомыми. Такое положение не длится долго, немедленно начинается поиск новых культурных моделей, идеологических схем, призванных восстановить мир пусть как иное, чем раньше, но равным образом упорядоченное целое» [9, с. 3]. Причины поисков новых ценностных систем связаны с тем, что человек видит, что мир перестает реагировать на его действия адекватным образом. Человек как бы перестает отражаться в зеркале мира. В результате он становится неузнаваемым для самого себя, перестает знать самого себя. Как показал Г. Гарфинкель, такое состояние порождает чувство неуверенности и тревожности, психосоматические синдромы, острые депрессии и психозы [4, с. 55].

«На протяжении поколений, – отмечает Г. Г. Дилигенский, – человек называет себя разумным, homo sapiens, выделяя себя из природного мира своей способностью мыслить, ставить перед собой определенные цели, вырабатывать и применять средства, ведущие к их достижению. И вот именно эта способность к разумному целеполаганию все чаще предстает не счастливым даром человека, а источником его бед. А вместе с ней под сомнением оказывается и то, что называется человеческой идентичностью – представление человека о своем особом месте в мире, о смысле своего существования на земле» [8, с. 31]. Подобные сомнения обостряются в те периоды культурно-

исторического процесса, когда приходит осознание конечности бытия. «Успокоительное чувство самотождественности индивид испытывает до тех пор, пока ему удается придать изменениям смыл непрерывности, обеспечивающей устойчивость Я-образов относительно актуального поведения и “идеального Я”. Таким образом, формирование констатируемой самотождественности (идентичности) неотделимо от взаимодействия с ценностной идентичностью, на которую индивид претендует», – пишет Ю. Н. Емельянов [см.: 15, с. 17].

В процессе самоидентификации человек проходит противоречивый путь развития, и первым этапом на пути к самоопределению становится мироощущение, миросозерцание при одновременном ощущении и чувствовании самого себя в мире. Данный эмоционально-психологический уровень обостряется в кризисные периоды истории, связанные с социальными катаклизмами, внутренними коллизиями. В тот момент, когда существующая система дискурса оказывается недееспособной, когда заданная система ценностных ориентиров теряет свой смысл, человеку не остается ничего другого, как обратиться к самому себе в поисках ответа на вопрос «Что есть истина?». «Игнорирование человеком внешней реальности посредством сомнения оставляет субъекту одну возможность – погрузиться в себя, стать самосознающей мыслью, что на самом деле означает, что человеческий разум смог подняться на следующую более высокую ступень в своем историческом развитии. Этот уход от традиционных верований осуществляется исключительно в сфере мышления, в виде абстрактной возможности и служит одной цели – созданию такой теории, с помощью которой открывается новое видение мира» [18, с. 334]. В этом случае вопрос о «начале» как исходном пункте начинает приобретать особую актуальность. Что будет выбрано в качестве отправного «начала» – начинает зависеть от самого мышления. Осознание акта «я мыслю – и, следовательно, обладаю свободой мышления» означает, что субъект вовлекается в новую форму мысли, которая называется рефлексией.

Таким образом, самоидентификация человека раскрывает его не только как субъекта отношения вовне, к обществу. Если человек осознает себя как некоторое «Я», то и это «Я», будучи осознанным, становится для него предметом саморефлексии. Иначе говоря, осознавая себя, духовно самоидентифицируясь, человек как бы раздваивается. С одной стороны, самоидентифицируясь, он превращает себя в субъекта определенного отношения – «Я»-субъект; с другой – себя же, свое «Я» он превращает в объект определенного отношения – «Я»-объект. «Я» как объект отношения имеет, разумеется, иную природу, чем общество в качестве такового объекта. Этот «Я»-объект – не вне человека, его субъективного духовного мира. Этот «Я»-объект можно обозначить как духовно-социальный объект, имеющий ту же природу, что и «Я»-субъект. И, тем не менее, этот «Я»-объект отличен от «Я»-субъекта. Стало быть, в данном случае мы имеем дело с определенным отношением, отношением человека к самому себе.

Одна из фундаментальных особенностей существования и развития человека заключается в том, что он превратил себя в объект рефлексии, своеобразного отноше-

ния. Он тем самым включил в механизм собственного развития анализ самого себя, самооценку. И это превращение себя в объект собственного отношения, своеобразное раздвоение, дистанцирование от самого себя и сознательное преобразование самого себя явилось одним из важнейших факторов развития человека [1, с. 93–94].

Итак, рефлексивное мышление – это осознавшая себя мысль, т. е. деятельность самосознания. Под рефлексией в философской литературе понимается человеческое мышление, которое имеет своим предметом само себя; это мышление, подвергающее критике те представления, которые сформировались в сфере сознания под влиянием внешних воздействий. Рефлексия (reflexion) в буквальном смысле означает обращение назад. В нашем случае рефлексия есть обращенность мышления на само себя – собственное знание, его содержание, формы и методы познания; подвергая критическому анализу содержательную и инструментальную (формы и методы познания) стороны сознания, самопознание раскрывает внутреннее строение и духовный мир человека.

В рефлексии наблюдается тождество субъекта и объекта мышления: мысль и мысленное сливаются здесь до полного взаимопроникновения. Мысль как субъект предпринимает реальную попытку постичь самое себя, т. е. становится для себя объектом. Объект мысли, в свою очередь, не есть нечто внешнее для субъекта, поскольку содержание мышления есть уже субъект; в этом факте обнаруживается переход внешнего во внутреннее – превращение воздействия явления внешнего мира в субъективный образ мышления. В рефлексии объект не просто переносится внутрь субъекта и созерцается как нечто с ним единое, как полагал Плотин, объект как содержание мысли и сама мысль едины, принадлежат целостному субъекту и противостоят друг другу лишь в зависимости от заданного угла зрения. Поскольку объект мысли тождественен самой мысли, постольку процесс созерцания равнозначен процессу самосозерцания.

А. Шопенгауэр связывает истоки возникновения рефлексии с особым классом представлений, свойственных только человеку, – понятием и его субъективным коррелятом – разумом. В познании существуют ясные, отчетливые и непосредственные представления; это своего рода наглядные образы в границах чистого созерцания, служащие сами себе порукой на предмет их достоверности и очевидности. Помимо них в познании используются абстрактные, дискурсивные понятия разума; природа их такова, что они по своему содержанию зависят от наглядных представлений. Переход от дискурсивного к интуитивному напоминает переход из «непосредственного солнечного света в заимствованное отражение луны»: первые – ясны, тверды, несомненны, вторые – зыбки, неотчетливы и порождают сомнение и заблуждения. Если в наглядных представлениях рассудка искажение действительности бывает кратковременным, то в абстрактных понятиях разума заблуждение может существовать в течение тысячелетий.

Рефлексия есть такая познавательная деятельность «разума», в основе которой лежит «отражение» – нечто производное от наглядного познания. Данная деятельность осуществляется в своих специфических формах, отличных от форм чувственного созерцания. Рефлексивное мышление – это новое, «возведенное в высшую степень позна-

ние»; рефлексия осуществляется благодаря абстрактному отражению всего интуитивного в отвлеченных понятиях разума. Этим, говорит А. Шопенгауэр, человек отличается от животных, сознание которых ограничено рассудком [см.: 21].

Когда мышление исследует чисто объектные отношения в реальной действительности и не задумывается над тем, как было получено это знание, такое мышление, безусловно, является нерефлексивным; мысль как бы «погружена» в сам объект и не противостоит ему как нечто, отличное от него. В том случае, когда осознается потребность помимо предметного знания иметь ясное представление о способах его получения, когда возникает проблема обоснования знания и ставится вопрос о его истинности, налицо имеется рефлексивное мышление. Как говорит Г. В. Ф. Гегель, «с мыслью дело обстоит так, что, только порождая себя, она себя находит» [5, с. 72]. И здесь философ высказывает положение, которое в мировоззренческом плане – отношение мышления к бытию и самому пониманию бытия – может быть расценено как революционный переворот в философии. Гегель утверждает, что мышление может существовать, т. е. становится действительным в подлинном смысле слова лишь в том случае, когда оно осознает себя, размышляет о себе и предстает самому себе в качестве объекта. «Дело обстоит так, что лишь тогда, когда она (мысль) себя находит, она существует и действительна» [5, с. 72].

Г. В. Ф. Гегель, пожалуй, как никто другой из мыслителей сумел дать наиболее емкое и образное понятие рефлексии. Рефлексия, или свобода самосознания есть такое качественное состояние мышления, когда «природное сознание исчезает внутри себя и тем самым дух погружается в себя» [5, с. 146]. Рефлексию он представляет как свет, который «превращается в молнию мысли, ударяющую в самое себя и создающую, исходя отсюда, свой мир» [5, с. 146]. Используя этот образ Гегеля, можно сказать, что рефлексия есть такое состояние разума, когда мышление, подвергая самое себя творческому анализу, извлекает из своих недр новое знание о себе, служащее инструментом постижения бытия предметного мира. Познавая мир своего Я, человек одновременно познает и внешний мир.

Обращенность на себя, характерная для рефлексивного мышления, указывает на наличие особого атрибута, присущего этому типу мышления. Таким атрибутом выступает индивидуальность, т. е. способность размышлять о самом себе, знать себя, быть глубоко внутренним. Атрибут самосознания закрепляется в понятии Я: с помощью него фиксируется мое собственное бытие, отличное от бытия другого. Я существую в той мере, в какой обращаюсь к самому себе, размышляю о самом себе, знаю себя.

Принимая во внимание тот факт, что именно положение человека является определяющим моментом самоосуществления культуры, возможна характеристика самой культуры как адекватной позиции человека. Соответственно, рассматривая культуру XX в., связанную с утратой культивируемой системы ценностей, необходимо учитывать специфику рефлексивного мышления. «Кризис обязывает к рефлексии. Дефицит форм жизни требует вопрошения» [11, с. 144].

Следствием рефлексивного сознания является осуществление, как отмечал П. Сорокин, новой системы чувственных истин, что предполагает отрицание или, по крайне мере, совершенно равнодушное отношение к любой сверхчувственной реальности или ценности. Сверхчувственная реальность в этом случае несущественна и не заслуживает интереса. Отсюда следует, что чувственные культуры считают исследование природы Бога и сверхчувственных явлений заблуждением или бесплодным явлением. «Если чувственная система не поощряет какого-либо интереса к сверхчувственным аспектам действительности, то она оказывает явное предпочтение изучению чувственного мира...» [18, с. 466]. Таким образом, следствием рефлексивности сознания личности является организация чувственного типа культуры. Однако следует осознавать, что «мышление, понимаемое как механизм культуры, не означает, что культура мыслит так же, как отдельный индивид. Оно рассматривается здесь в виде некой идеальной модели, реально действующей в человеческих индивидах» [7, с. 24].

Если исходить из того, что духовное освоение человеком мира, как отмечает М. С. Каган, особенно активно протекает в художественно-образной форме, то эта форма миропонимания, как и другие, необходимая для решения культурных задач, занимает особое положение в современной истории [10, с. 47]. О значимости художественно-образного освоения мира пишет В. А. Конев, определяя «закон прецедента». Суть этого закона состоит в том, что он является одним из механизмов трансляции и хранения продуктов человеческой деятельности как культурных феноменов. Исследуя действие этого механизма на примере существования в культуре произведений искусства, В. А. Конев отмечает: «Произведение искусства возникает и существует в поле объективированных условий художественного познания, которые являются своеобразной категориальной сеткой художественного мышления и оказываются “ступеньками” эстетического осознания действительности, своеобразной онтологией художественной реальности. Освоение этой системы объективаций художником является необходимым условием его творчества, ибо только через нее и благодаря ней ему дается действительность художественного познания» [12, с. 110].

При выявлении новой системы ценностей в центре культуры оказывается фигура творческой личности, в целостном образно-ассоциативном видении мира предвосхищающей все основные тенденции его развития, предсказывающей их, пророчествующей о будущем, как бы «сотворяющей» новый мир своим искусством. Именно художник, преломляя свои мысли через призму образного восприятия мира, становится более объективным и беспристрастным в определении системы ценностей культуры, несмотря на весь свой субъективизм и яркую творческую индивидуальность.

В современной культуре, когда происходит активизация рефлексивного мышления, вместо того, чтобы иметь дело с самими вещами и предметами, человек в большей мере обращается к своему внутреннему опыту. Его погруженность в мир лингвистических форм, художественных и мифологических образов, религиозных воззрений настолько велика и естественна для него, что непосредственное восприятие предметной

действительности становится невозможным без этого социального посредника. Поэтому, предпринимая попытку охарактеризовать современную форму культуры, прежде всего следует обратиться к художественной сфере, и в этом случае необходимо учитывать специфику бытия опыта человеческой жизнедеятельности, которая состоит в том, что опыт существует в знаковой форме. Бытие опыта в виде знаков позволяет представить культуру как текст. М. М. Бахтин писал: «Повсюду действительный или возможный текст и его понимание» [3, с. 309]. По отношению к культуре в целом художественную составляющую как некий особый текст можно рассматривать в качестве своеобразной модели данного типа культуры, ее образного «портрета». Для культуры, которой принадлежит определенный круг художественных явлений, последние являются ее «самосознанием», для другой культуры они оказываются «кодом», раскрывающим смысл их культурного контекста.

Не случайно, анализируя современную культуру при обращении к ее художественным формам, П. А. Сорокин говорит о том, что это культура чувственного типа, одновременно автор констатирует ее кризисное состояние. Современная чувственная культура все более превращается в «культурную свалку». Подобное ее состояние побуждает к более тщательному рассмотрению процесса становления чувственного типа восприятия мира. Рубиконом, когда чувственное мировосприятие стало доминировать, явилось импрессионистическое искусство. «Во всех отношениях, – отмечает П. А. Сорокин, – школа импрессионистов представляет крайний предел чувственного искусства, основанного на мимолетных впечатлениях от чисто поверхностных явлений» [18, с. 461]. Сорокин предлагает следующую характеристику чувственного искусства: «Стиль чувственного искусства натуралистичен, даже подчас несколько иллюзионистичен, свободен от всякого сверхчувственного символизма. Оно воспроизводит явления внешнего мира такими, какими они воспринимаются нашими органами чувств. Это искусство динамично по своей природе: в своей эмоциональности, силе изображаемых страстей и действий, по своей настоящей современности и изменяемости. Ему приходится непрерывно меняться» [18, с. 437]. Чувственное искусство стремится отразить мир таким, каким он открывается художнику. При этом оно не подразумевает какую-нибудь сверхчувственную ценность за чувственными формами. Оно существует или исчезает в зависимости от способности отражать и воспроизводить этот чувственный мир как можно правдивее, однако правдивость изображения определяется самим художником. Отказываясь от предшествующего опыта, художник заново пытается открыть для себя мир, и в этом случае он прислушивается исключительно к своим собственным ощущениям. Это приводит к возрастающему отрицанию вечных ценностей, которые вытесняются временными или быстротечными соображениями. «Чувственное общество живет в настоящем и ценит только настоящее. Т. к. прошлое необратимо и уже более не существует, а будущее еще не наступило, тем более что оно всегда неясно, то только настоящий момент реален и желанен» [18, с. 470]. При акцентировании внимания на время настоящее происходит утрата биографии, или деидентификация.

«Индивидуальная человеческая биография характеризуется, с формальной точки зрения, соотношением прошлого и будущего, или, если говорить конкретнее, соотношением пройденного жизненного пути и перспективных жизненных планов. Но не прошлое, а именно планируемое, ожидаемое и предвидимое будущее обеспечивает в субъективном восприятии самого индивида единство и целостность его биографии и, следовательно, прочность и долговременность его идентификаций» [9, с. 3–4].

Не случайно, характеризуя чувственный тип культуры, П. А. Сорокин останавливает внимание на импрессионизме, хотя подробного анализа данного феномена искусства как формы выражения культуры в его работах нет. При этом именно импрессионистическое мировосприятие стало первым этапом на пути самоидентификации личности, актуализирующей рефлексивность мышления. Это, безусловно, оказало влияние на характер самой культуры в целом и явилось предвестником трансформаций в художественной культуре XX в.

Библиографические ссылки

1. Барулин В. С. Социально-философская антропология. Общие начала социально-философской антропологии. – М.: Онего, 1994. – 256 с.
2. Bassina E. Identification: reality or a theoretic construct? // Dynamische Psychiatrie. – West Berlin, 1990. – 157 p.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 444 с.
4. Garfinkel H. Studies in Ethnomethodology. – Englewood Cliffs. New Jersey, 1968. – 215 p.
5. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Кн. 1. – СПб.: Эйдос, 1993. – 576 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Гегель Г. В. Ф. Соч.: в 14 т. – М.: Соц. ЭКГИЗ, 1959. – Т. 4. – 537 с.
7. Голенков С. И. Схематизм мышления как проблема философии культуры // Философия культуры. – Самара: СГУ, 1995. – С. 23–34.
8. Дилигенский Г. Г. В защиту индивидуальности // Вопросы философии. – 1990. – № 3. – С. 31–45.
9. Ионин Л. Г. Идентификация и инсценировка // Социологические исследования. – 1995. – № 4. – С. 3–14.
10. Каган М. С. Философское мышление в пространстве культуры // Парадигма философствования. Вторые международные философско-культурологические чтения. – СПб.: Эйдос, 1995. – Вып. 2. – С. 46–48.
11. Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. – 1997. – № 1. – С. 134–144.
12. Конев В. А. Социальное бытие искусства. – Саратов: СГУ, 1975. – 188 с.
13. Красиков В. И. Метафизика самоопределения. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1995. – 220 с.
14. Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – 347 с.
15. Культуральная антропология. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 188 с.
16. Маслоу Л. Г. Мотивация и личность. – СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.
17. Мировоззренческая культура личности. – Киев: Наук. думка, 1986. – 292 с.
18. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

19. Taylor Ch. Sources of the self: The making of the mod. Identity. – Cambridge: Cambridge Univ. press, 1992. – 307 p.
20. Человек и мир человека. – Киев: Наук. думка, 1977. – 278 с.
21. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М., 1993. – 669 с.

О. А. Донских

Новосибирский государственный университет экономики и управления

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЕКТЫ РОССИИ (О СООТНОШЕНИИ КУЛЬТУРЫ И ЦИВИЛИЗАЦИИ В РУССКОЙ ИСТОРИИ)

Основной вопрос, вариант ответа на который представляет данная статья, определяется противоречием между двумя соображениями.

Первое. В своей статье «Трагедия Центральной Европы» известный чешский писатель Милан Кундера писал: «Воистину, ничто не может быть более чуждым Центральной Европе с ее одержимостью многообразием, чем Россия, одержимая идеей единообразия, стандартизации и централизации, решимостью превратить все народы своей империи – украинцев, белорусов, армян, латышей, литовцев и прочих – в единый русский народ, или, как принято выражаться в нашу эпоху всеобщей мистификации слова, в “единый советский народ”» [см.: 8]. Мало того, что Кундера здесь ставит знак равенства между «русским» и «советским», но и историческое влияние России как таковое он оценивает как стремление к единообразию, имея в виду попытки русификации Польши и т. п. В этом случае коммунизм оказывается «…и отрицанием русской истории (например, отрицанием религиозности России), но и ее свершением (свершением тенденций к централизации власти и империалистических мечтаний)» [Там же]. Советскую Россию как продолжение России дореволюционной рассматривает и Сергей Кара-Мурза: «Советская власть была типично идеократическим государством традиционного общества… В традиционном обществе ищутся *единогласные* решения, и само голосование как заключительный акт переговоров становится ритуалом, который символизирует единство. Тот же смысл имеют выборы в представительные органы власти. В гражданском обществе выборы представлены как политический рынок, на котором партии “продают” свои программы и получают плату в виде голосов граждан. В свободной конкуренции здесь побеждает сильнейший. Выборы в традиционном обществе, как мы это видели в СССР, являются на деле плебисцитом (ответ типа “*да-нет*”). Назначение их – явиться и одобрить общую линию государства. Поэтому так была важна в СССР *явка* на выборы, хотя мало кто из избирателей вообще заглядывал в бюллетень – он говорил “да” самим фактом голосования неиспорченным бюллетенем. Каждый не принявший участия в выборах означал наличие сильного недовольства» [5, с. 399–439]. Характеризуя КПСС, он описывает ее как «партию соборного типа»: «Понятно, что

в партии соборного типа, обязанной демонстрировать единство как высшую ценность и источник легитимности всего государства, не допускалась фракционность, естественная для “классовых” партий» [Там же]. В этом случае КПСС реализует идеал общественной организации, характерный для русской мысли и являющий свое полное выражение в крестьянской общине. И т. д. Из сказанного можно вывести ту мысль, что Россия сформировала цивилизацию, выстроенную на основе традиционной культуры, к XIX в. и наиболее жестко явила себя миру в XX в. в виде Советской цивилизации.

Второе. Россия в XIX в. (когда западники и славянофилы закладывают основы социальной философии), начиная с П. Я. Чаадаева, постоянно рассматривается как страна многообещающая, но пока не реализовавшая свой потенциал. Говоря о том, что Россия не принадлежит ни к Западу, ни к Востоку, Чаадаев пишет: «То, что издавна составляет самую суть общества и жизни, для нас еще только теория и умозрение». И дальше, характеризуя, что это означает для повседневной жизни, он пишет, обращаясь к адресату: «Вы понимаете, дело пока еще не идет ни о каких нравственных принципах, ни о философских положениях, а просто о благоустроенной жизни, об этих привычках, об этих навыках сознания, которые придают уют уму и душе, непринужденность, размеренное движение» [16, с. 323]. Здесь фактически речь идет о том, что те идеи, которые были общими для жителей России, не нашли своей реализации в формах совместной жизни. И, соответственно, развивая дальше эту мысль, он приходит к тому, что именно русское православие не сумело зафиксировать эти формы, в отличие от Римско-католической церкви. Позже тот же Чаадаев в «Апологии сумасшедшего» представляет данное противоречие как колоссальный плюс: «Несомненно, что большая часть народов носит в своем сердце глубокое чувство завершенной жизни, господствующее над жизнью текущей… Воспользуемся же огромным преимуществом, в силу которого мы должны повиноваться только голосу просвещенного разума, сознательной воли» [Там же, с. 535]. Мы не скованы формами, мы можем строить с чистого листа по заданному идеальному проекту. А. С. Хомяков, со своей стороны, обнаруживает это же противоречие в разрыве между тем, что Россия может дать миру: «Скажи им таинство свободы, сиянье веры им пролей» и «В судах черна неправдой черной…». И она сможет стать мировым лидером только в том случае, если очистит себя, станет достойной своего высокого призвания. Указанные мыслители сходятся в том, что Россия не сумела создать жестких единообразных форм и ей только предстоит их создать. И. А. Ильин цитирует одного иностранца, ненавидящего Россию. Интересно, что иностранец отмечает именно отсутствие жестких форм: «Россия – это славянское ничто, жаждущее немедленного всеразрушения и прикрывающееся учением ап. Павла об избрании благодатию; …Россия есть символ *духовного бесплодия*, изначального и конечного. Это воплощенная неспособность к творческому сверканию, к героической магии, к целеполаганию, восходящему до истинного качества… Это вечно бунтующие рабы без внутренних велений получили от евреев христианство

для того, чтобы вонзить его как нож в спину европейской культуры и чужого качества – и потребовать всеобщей любви и всеобщего братства – именно потому, что они сами бесплодны, бездарны и образуют подпольное большинство неудачливой калечи» [Цит. по: 4, с. 393–394]. Здесь речь идет о духовном бесплодии, но фактически имеется в виду отсутствие тех форм, в которых воплотились бы стремления вечно бунтующих рабов. Если бы это произошло, рабы сами себя ограничили бы и создали нечто постоянное и распознаваемое извне.

Мне представляется интересным рассмотреть эту ситуацию в терминах культуры и цивилизации. Понятно, что оба термина употребляются весьма широко, и отношения между ними, в зависимости от определений, весьма различны. Я буду понимать отношения между ними как отношение между формой и содержанием. Цивилизация как внешнее выражение определенной культуры. Такое понимание в известном смысле соответствует пониманию О. Шпенглера, рассматривавшего цивилизацию как последнюю завершающую стадию культурного развития, когда выработанные формы становятся непреодолимым тормозом для дальнейшего роста и формирования культуры. Близкого понимания придерживается Н. А. Бердяев, когда он говорит, что «цивилизация, в противоположность культуре, не символична, не иерархична, не органична. Она – реалистична, демократична, механистична. Она хочет не символических, а “реалистических» достижений жизни, хочет самой реальной жизни, а не подобий и знаков, не символов иных миров» [1, с. 78].

Итак, обращаясь теперь к тому, что говорит Кундера, я бы сформулировал его высказывание как внедрение чуждой Европе советской цивилизации в европейскую цивилизацию стран Центральной Европы. При этом С. Кара-Мурза утверждает, что советская цивилизация является продолжением российской. Чаадаев же и Хомяков говорят о том, что в России культура так и не стала цивилизацией.

Теперь можно сформулировать основной тезис статьи следующим образом: культура в России так и не стала цивилизацией; советское же государство было цивилизацией, не опиравшейся на культуру страны (что и объясняет его коллапс в начале 90-х).

Если рассматривать культуру как духовное развитие определенной идеи в рамках определенного суперэтноса (по Гумилеву), то цивилизация оказывается воплощением этой идеи в институтах, нормах, бытовых и профессиональных отношениях. Идея нации – это, очевидно, многослойное идеологическое (духовное) образование, которое включает: 1) представление об организации властных отношений и отношение к власти как таковой; 2) представление о границах территории, на которые эти властные отношения распространяются; 3) религиозные представления; 4) определенные социально-этических нормы и модели отношения к миру и способы его понимания; 5) совокупность разделяемых населением мифов, относящихся как к неисторическим, так и историческим лицам и событиям. Стоит обратить внимание на то, что все эти концепты

могут меняться во времени, и, тем не менее, именно их изменчивая совокупность на каждом этапе исторического бытия может быть определена и прочувствована как целостность, как «мы» в противоположность «им». Тем самым идея нации – это мысль, которая сплачивает население в народ, в «мы», противостоящих «им», «не-мы», мысль, отделяющая своих от чужих. Идея нации различается как идея-для-себя и идея-для-других. Иначе говоря, то, как понимается идея нации для своего народа, может кардинально отличаться от идеи этой же нации в глазах других. Именно поэтому оценки Кундеры оказываются для меня неприемлемыми.

В истории России были четыре идеала, каждый из которых может быть понят как национальная идея. Они сосуществовали в нашей истории, приобретая особое значение на определенных этапах. Это идеал религиозный – «Россия (Москва) – Третий Рим». Идеал политико-бытовой – Россия как Западная Европа. Идеал национальный – Россия как лидер и собиратель славянского мира. Идеал политико-географический – Россия как Евразия. Нужно еще иметь в виду, что разделяли их разные социальные группы. Посмотрим, как эти идеалы находили свое воплощение.

Первый, наиболее последовательно сформировавшийся и длительно существующий идеал, который выступил в качестве национальной идеи и был признан большинством общества, т. е. стал народным, – это идеал Руси как государства, хранящего и защищающего православие. С этой идеей Московская Русь вышла в 1480 г. из вассального состояния, когда она была частью великой монгольской державы. В наиболее известном виде этот идеал был сформулирован старцем Филофеем (в его посланиях к дьяку Мисюрю Мунехину и князю Василию III) как «Москва – Третий Рим». Но в действительности идея первенства русского народа и, соответственно, русского государя в православии (в правильном исповедании христианской веры) имеет историю значительно более богатую и восходит по крайней мере к неприятию русскими результатов Флорентийского собора, где была принята уния. Но еще до 1460 г. убеждение о переходе всемирно-исторической миссии византийского православного царства на Москву «уже существовало как вполне сложившееся и настойчиво высказывалось по разным поводам» [6, с. 373]. Русская нация начала формироваться как Северная Фиваида во времена монголо-татарского правления. В данном случае неважно, был ли этот период симбиозом или игом, но когда противостояние было подкреплено религиозной идеей после того, как хан Узбек (годы правления 1313–1342) официально принимает ислам, православие становится точкой идейного объединения, как Москва становится географической точкой объединения политического. Первый очевидный знак движения к самостоятельности – высказывание великого князя московского Василия I Дмитриевича о том, что царя мы не имеем. На это вынужден был отвечать константинопольский патриарх Антоний IV, который в своем послании 1393 г. говорит о симфонии царя и церкви. Московские князья противопоставляют себя латинскому христианству, и в Послании великого князя московского Василия II Васильевича императору

Константину XI Палеологу (июль 1451 г.) «доминирует мысль о необходимости сохранить верность “древнему изначальному благочестию” как в Константинополе, так и в Москве» [12, с. 76]. Но даже после того, как Русь московская становится самостоятельной и князь Московский – автократором, потребовалось около пятидесяти лет, чтобы идея Руси – третьего Рима получила свою окончательную формулировку: «Да веси, государь, яко вся христианския царства преидоша в конец, снидошася в твое царство, по пророческим книгам т. е. Римское царство. Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быть. Многажды апостол поминает Рим в своих посланиях: Рим весь мир» [12, с. 352]. Москва появляется в этой формуле еще позже – уже в начале XVII в.

Таким образом, идея Москвы – Третьего Рима, начинаясь исключительно как выражение религиозного сознания, постепенно объединяет те уровни национальной идеи, которые были намечены выше. 1. Властные отношения (московский государь как самодержец). Эта идея была теснейшим образом связана и с идеей самодержавного царя, «автократора», который приобрел полную самостоятельность в отношении своих земель после 1480 г. Она была освящена памятью об авторитете византийского василевса. Как выразил ее св. Иосиф Волоцкий в письме к Василию III, «Царь естеством подобен всем человеком, властью же подобен высшему Богу» [Цит. по: 7, с. 204]. Уже в XIX в. А. С. Хомяков определяет самодержавие как «форму государственности безгосударственного народа», продолжая тем самым идеи средневековые. 2. Соответственно, сюда, во властные отношения, вовлекается и народ, живущий на территории, на которую распространялась власть, воля самодержца. «Вам дорога ваша свобода.., а нам наша неволя. У вас не вольность, а своеволие: сильный грабит слабого… У нас, напротив, самый знатный боярин не властен обидеть последнего простолюдина: по первой жалобе царь творит суд и расправу. А если сам царь поступит неправосудно – его воля…» [Цит. по: 9, с. 68–69]. 3. Православие освящает власть самодержца, но он при этом обязан оставаться православным. Монах Савва отчеканил эту идею в словах: «Аще бо царь или князь… не поклоняется Богу нашему Спасу Господу Иисусу Христу, …той воистину раб есть и проклят!» [Цит. по: 13, с. 47]. 4. С данной идей связываются определенные социально-этические нормы, характерные для православного царя и православного народа. Не случайно именно в середине XVI в., когда складывается концепция третьего Рима, составляется «Домострой», к этому же времени относится упорядочение религиозной жизни на Стоглавом соборе 1551 г., где решались проблемы церковного суда и управления, образования, осуждалось безнравственное поведение, брадобритие, следование языческим моделям поведения. В это же время обсуждаются другие вопросы, например, связанные с иконописанием. Так, дьяк Висковатый критиковал новые иконописные образы, представленные псковскими мастерами при росписи Благовещенского собора [6, с. 512–513]. Речь здесь идет не только о привычке восприятия определенных фигур, но и о характере их понимания. 5. К этому же времени история Руси была переосмыслена в свете становления Московского государ-

ства как центра православной империи, была упорядочена совокупность разделяемых населением мифов, относящихся как к неисторическим, так и историческим лицам и событиям.

Длительное формирование идеала третьего Рима, завершившееся к середине XVI в., привело к тому, что Русь осознала себя в качестве «Святой Руси». Словосочетание это появляется во второй редакции Послания старца Филофея великому князю Московскому, именно здесь третий Рим отождествляется со Святой Русью. Это понятие включается и в царский титул – «тебе… христианскому царю и владыце всех, броздодержателю же всея святыя и Великиа Росиа…» [Цит. по: 12, с. 278].

Итак, Святая Русь. Но это идеал настолько высокий, что в принципе он не мог быть достигнут. И уже во второй половине XVII в. это привело к расколу, когда одна часть населения, вдохновляемая идеалом святости и, соответственно, абсолютной самоавторитетности, отделилась от конформистского, привычно ходящего под властью большинства. В терминах культуры и цивилизации можно определить Раскол как конфликт между культурой управляемого большинства населения и цивилизацией меньшинства. Старообрядцы считали, что православная русская культура уже нашла окончательное воплощение в определенных формах, т. е. стала цивилизацией. Но старообрядческая цивилизация волею судеб оказалась не периферии российского государства и не сыграла той роли, которую могла сыграть.

Сумела ли Россия с ее идеалом собственной святости доказать другим народам, что она есть «Святая Русь»? Еще раз вспомним того же А. С. Хомякова, когда он в качестве одного из критериев «иностранности» вводит отношение своей любимой к России как православной державе: «При ней скажу я: “Русь святая” – И сердце в ней не задрожит» [15, с. 97]. Но тот же Хомяков написал знаменитые строчки, которые во многом определили негативное отношение правительственных идеологов к славянофильству:

В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймлена;
Безбожной лести, лжи тлетворной,
И лени мертвой и позорной,
И всякой мерзости полна! [15, с. 136]

Здесь очевидно то расхождение, о котором шла речь: любовь к России как к Святой России, несущей народам таинство свободы и сиянье веры, противопоставляется России актуальной, которая выступает рабской и полной безбожной лести. Но для Хомякова остается главное – вера в то, что русский народ как народ объединен сформулированным им идеалом, а для внешнего наблюдателя остается только охарактеризованное негативно население. Иначе говоря, возникает вопрос о том, сумела ли Россия

создать цивилизацию, вдохновленную культурным идеалом «третьего Рима»? Очевидно, нет. Это было и невозможно в силу высоты заданного идеала.

Таким же образом и русская идея становится лишь устремлением к чему-то, но никак не результатом. Результат же, очевидно, никогда не может быть воплощен. Тогда вопрос можно переформулировать следующим образом: существует ли та идея, к которой сознательно или бессознательно устремлен русский народ? Аргументом «за» являются: самоназвание «Святая Русь» и постоянно возобновляющиеся попытки все же как-то осознать национальную идею – будь то славянофилы, западники или евразийцы. Он существует как идеал, и этот идеал, идеальное представление народа о самом себе становится той метафизической идеей, которая делает народ народом, но исключает воплощение в определенных стабильных формах. Думается, это хорошо осознается извне. Не случайно иностранцы говорят либо о загадочной славянской душе (то, что чувствуется у населения, но никак не воплощено в бытовых и других формах и тем самым не дает вжиться в себя по настоящему).

Теперь обратимся ко **второму** идеалу – западническому. Он сыграл и играет огромную роль в российской истории. В полной мере и совершенно беззастенчиво он начал врубаться в русскую жизнь Петром I. Здесь стоит заметить, что западное влияние, как и другие, понемногу проникало в Россию и обретало своих сторонников и формы взаимодействия. Так возникла в Москве Немецкая слобода, где Петр приобрел первые познания о неотечественной культуре. Шла торговля. Новгород Великий задолго до Петра был частью западного мира, имея в виду Ганзейский союз. Через Новгород и Псков на Русь проникали ереси и образцы иконописи. Благодаря Петру западная жизнь была выставлена в качестве единственного и желанного идеала. Постепенно формировался слой населения, для которого западная жизнь была совершенно естественной и западные формы жизни, включая язык, более родными, чем «эти бедные селенья». Возникает литература, театр, живопись. В России возникает Академия наук, университеты, где преподают немецкие профессора и их ученики из русских, и т. д. и т. п. Российские законы начинают отливать по западным образцам (М. М. Сперанский в качестве прототипа использовал Кодекс Наполеона, на что довольно ядовито указывает Н. М. Карамзин). В конце концов, разогнавшись, Россия забегает вперед Запада и в 1917 г. проводит революцию, основываясь на самых передовых западных идеях.

И здесь мы опять сталкиваемся с ситуацией очень своеобразной. Да, Россия восприняла западную культуру и в XVIII–XIX вв. создала по западным моделям свою культуру, одну из величайших в истории, но это все не отлилось в определенные цивилизационные формы. Не только не отлилось, но даже и не устремилось отливаться. Почти весь этот период язвой оставалось крепостное право, которое препятствовало органическому западному развитию страны. Эту мысль инстинктивно восприняла и реализовала русская интеллигенция. Русский народ – народ уникальный, потому что у него есть интеллигенция, которая критически относится к государству, его религии и,

служа народу, смело борется со всем, Что есть в народе незападного. Когда она, наконец, сумела организовать революцию, все формы в результате ее деятельности оказались разрушенными, и началось новое их воссоздание. Вместо того, чтобы искать свое, Россия гналась за Америкой. В некоторых случаях довольно удачно (если иметь в виду индустриальное развитие, космические технологии и уравнение в правах мужчин и женщин), но в любом случае это было вторично. (Забавно, что, убежав в формационном отношении на эпоху вперед, Россия (СССР) ориентировалась на отсталую в этом же отношении страну, не понимая, насколько вопиющим является противоречие.) Это было, как и в случае с третьим Римом, устремление, которое не могло стать воплощением, потому что органичное и логичное для одной культуры (западной, в данном случае) вовсе не является таковым для культуры православной. Когда Чаадаев в своем первом письме призывал полностью отказаться от православия и обратиться к католичеству, он был прав в том отношении, что реализовать западнический идеал, сохраняя идеалистически православное отношение к миру, невозможно.

Обратимся к следующему, **третьему** идеалу – России как лидеру славянского мира. Здесь, во-первых, России всегда мешала Польша – самая католическая из европейских стран. Но если взять даже только тех южных славян, которых русские войска освобождали от турецкого ига, то и здесь никакой последовательности не было. Да, был Славянский комитет. Было вдохновение. Но все это не получило последовательной реализации. А. Н. Пыпин пишет о том, что с 40-х гг. XIX в. в европейской публицистике стали появляться намеки на «старую русскую партию», которая «носится именно с идеями о превосходстве русских национальных начал над европейской цивилизацией и ждет от них победы над “гнилым западом”. Полагалось, что это именно совпадает с планами “панславизма”, которые питает и само русское правительство» [10, с. 84]. Предполагалось, что идею панславизма разделяет русское правительство, которое стремится к объединению славян под власть Москвы. Но «правительство вовсе не поощряло славянофильских тенденций: об этом свидетельствовало, например, преследование Кирилло-Мефодиевского кружка Костомарова и его друзей в конце сороковых годов; свидетельствовали подозрения, какими был тогда окружен славянофильский кружок в Москве и пр. Недавно в переписке Ив. Аксакова приведено любопытное категорическое заявление императора Николая, что “ежели бы стечения обстоятельств и привели к соединению (славян), то оно будет на гибель России?”» [Там же]. Конечно, отдельные действия современной России напоминают о том высоком идеале, который получил название славянофильства и обозначал в действительности почвенничество, но эта культурная идея не получила ни последовательного политического, ни последовательного духовно-культурного воплощения.

И, наконец, **четвертый** идеал – евразийство. Евразийство – это направление политико-социальной мысли, которое формируется в некую относительно целостную концепцию в начале XX в. Оно складывается в России в эпоху страшных политических

потрясений, но корни его уходят в споры начала-середины XIX в., когда закладываются основы русской религиозной философии и начинают на весь мир звучать великие русские писатели. Иначе говоря, евразийство существенным образом связано с русской культурой в тот период, когда эта культура выходит на всемирный уровень. Евразийство явилось продолжением тех вопросов, которые ставили и решали русские славянофилы. И в известном смысле этот идеал – модификация славянофильства. В рамках славянофильства стал вопрос о роли России как щита между Европой и Азией. Правда, щита одностороннего – защита Европы от Азии. Но за этим встал более глубокий вопрос – о соотношении цивилизаций вообще.

Точная дата, с которой можно вести отсчет евразийского движения – публикация сборника «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев», который выходит в Софии в 1921 г. Экономист П. Н. Савицкий определяет цели и задачи движения следующим образом: «Евразийцы – это представители нового начала в мышлении и жизни, это группа деятелей, работающих на основе нового отношения к коренным, определяющим жизнь вопросам... Россия занимает основное пространство земель “Евразии”. Тот вывод, что ее земли не распадаются между двумя материками, но оставляют скорее некоторый третий и самостоятельный материк, имеет не только географическое значение». Русская культура впитала элементы культур Юга (Византии), Востока (Степи) и Запада (Зап. Европы). И далее: «Евразийцы выступают как *осознаватели русского культурного своеобразия*» [11, с. 100, 102]. Но вскоре опять обнаруживается, что, начинаясь как географическая идея с прямыми политическими следствиями, евразийство настаивает на примате культуры. «Евразийцы решительно провозглашают примат культуры над политикой. Они понимают, что русский вопрос духовно-культурный, а не политический вопрос» [2, с. 292]. Но здесь есть неискоренимое противоречие: будучи понятным с точки зрения географического положения России, идеал евразийства совершенно не очевиден с культурной точки зрения. Опирается ли оно на православие или на что-либо иное, связанное с великой степью? Не случайно мысль об евразийстве как идеале для самой большой в географическом отношении страны мира страны периодически возникает, но ее наполнение оказывается взятым из других начал. Так, евразийство противопоставляет человека-творца человеку-потребителю, выступая против западного капитализма. Но это никак не связано с сутью евразийства как такового. И понимание его существенно различалось у разных мыслителей. Поэтому идейное движение евразийцев не сумело дать какие-либо серьезные плоды и к концу 30-х гг. XX в. фактически сошло на нет. Но сам намеченный и разработанный евразийцами круг идей имеет гораздо большее значение, чем собственно данное конкретное движение. Опять можно говорить о культуре, которая принципиально не ведет ни к какой цивилизации.

Несколько слов о советском периоде. Так получилось, что советское государство было сформировано маргиналами, теми, кто принципиально отрицал все, что было на-

коплено предшествующей культурой. Л. Д. Троцкий не случайно писал: «Советское государство есть живое отрицание старого мира, его общественного порядка, его личных отношений, его воззрений и верований» [14, с. 41]. И эта идея была, насколько возможно, последовательно реализована. Но поскольку она никак не вытекала из предшествующей российской культуры, ее пришлось вколачивать, и она оказалась пустой формой, которая существовала в отрыве от содержания. Возьмем в качестве примера те черты советского государства, которые С. Кара-Мурза считает вытекающими из российского: выборы как плебисцит (одобрение) в противоположность выборам в демократических странах и соборность как принцип организации партии. Совершенно очевидно, что большинство населения воспринимало выборы из одного кандидата как неправильные, не соответствующие идее выборов. О плебисците говорить также не приходится, ведь только номенклатура рассматривала выборы в качестве подтверждения устойчивости своего положения, тогда как народ относился к ним не более как к неизбежному ритуалу. Что же касается соборности, то здесь вообще такая путаница понятий, о которой даже несерьезно говорить: соборность – это такое единство, при котором каждый именно в своей уникальности является членом ее, это свободное объединение свободных личностей. А способ организации компартии со Второго съезда РСДРП был определен Лениным именно как несвобода. Классовый принцип изначально противоположен принципу соборному. Можно показать, что и почти все другие черты-аргументы между российским («традиционным», по терминологии автора, что, кстати говоря, тоже для начала XX в. неверно) и советским государствами, приводимые С. Кара-Мурзой, обладают не большей доказательной силой. В обществе все время ощущалась ложь зазора между прокламируемым и осуществляемым формально и реальным. Для того, чтобы показать, насколько советские формы содержательно не проросли в культуру, достаточно вспомнить, как рухнула советская власть в начале 90-х. Конечно, произошли страшные людские потери и т. д., доходящее до полной прострации безразличие к любым идеалам, но в конечном итоге культура, хотя и в очень искаженном виде, опять оказалась в ситуации необходимости воплощения в определенные формы. И мы естественно вернулись к тем четырем идеалам, которые так и не были качественно реализованы.

Если говорить о возможностях тех идеалов, которые были названы, то они сильно отличаются в том смысле, что если идеалы третьего Рима и западничества **в принципе** были способны объединить все выделенные слои национальной идеи (но это не было доведено до конца), то чистое славянофильство, как и евразийство на это неспособны даже принципиально. Так, западничество несло идеал республиканского правления (или, по крайней мере, конституционной монархии), четкое представление о России как продолжении Европы, отрицание православия, определенные нормы и понятийные модели, мифы и исторические легенды, связанные с определенными лицами. Во многом западничество (и это заложено самой историей) выступает как антипод

идеала третьего Рима, как его последовательное отрицание. Сейчас становится понятным, что вбиваемый идеал западничества уже дискредитировал себя (хотя эти попытки и продолжаются в ряде сфер, включая образование). «Банкротство русского западничества (идейное, политическое, нравственное) – вот один из главных результатов постперестроечной истории России. …Оно утратило к началу XXI в. все положительное, что в нем когда-то было, в то время как его отрицательные черты проступили особенно зримо» [3, с. 23].

Что касается славянофильского идеала, он сейчас уже не актуален в силу ряда политических и других причин. Евразийский же идеал, хотя и проявил себя в идее многополярного мира, в существующем виде не способен объединить все уровни национальной идеи. В любом случае, корни можно обрести лишь в истории, и это длительный путь.

П. Я. Чаадаев писал: «Никаких чарующих воспоминаний, никаких пленительных образов в памяти, никаких, никаких действенных наставлений в национальной традиции… Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя» [16, с. 325]. Это существенное преувеличение, но надо сказать, что современная информационная политика, лишая сознание национальных корней, вольно или невольно направлена на то, чтобы реализовать эту мысль Чаадаева.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре (из книги «Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы») // Философия и мировоззрение. – М.: Политиздат, 1990.
2. Бердяев Н. А. Евразийцы // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. – М.: Наука, 1993.
3. Иванов А. В. и др. Евразийство: ключевые идеи, ценности, политические приоритеты. – Барнаул: Изд-во АГАУ, 2007.
4. Ильин И. А. О национальном призвании России (Ответ на книгу Шубарта) // Шубарт Вальтер Европа и душа Востока. – М., Эксмо, 2003. – 480 с.
5. Кара-Мурза С. Г. Советская цивилизация. – М.: Эксмо-Алгоритм, 2004. – Кн. 1.
6. Карташев А. В. Очерки по истории русской церкви. – М.: Терра, 1993. – Т. 1.
7. Кологривов И. Очерки по истории русской святости. – Брюссель, 1961.
8. Кундера М. Трагедия Центральной Европы [Электронный ресурс] // Русский Журнал. – 1998. – URL: old.russ.ru/antolog/vek/1992/02/kundera1.htm
9. Милюков П. Очерки по истории русской культуры. – СПб., 1903. – Т. 3.
10. Пыпин А. Н. Россия и Европа // Метаморфозы Европы. – М.: Наука, 1993.
11. Савицкий П. Н. Евразийство // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. – М.: Наука, 1993.
12. Синицына Н. В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). – М.: Индрик, 1998. – 416 с.
13. Скрынников Р. Г. Третий Рим. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994.

14. Троцкий Л. Д. Письмо в редакцию журнала «Под знаменем марксизма» // Философия и мировоззрение. – М.: Политиздат, 1990.
15. Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. – Л.: Сов. писатель, 1969.
16. Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. – М.: Наука, 1991. – Т. 1.

А. М. Соколов

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург)

ДЕРЖАВА ИЛИ ИМПЕРИЯ: СЛОВО И ДЕЛО В ИСТОРИИ РУССКОГО САМОСОЗНАНИЯ

В середине прошлого века Мартин Хайдеггер, захваченный глубиной древнегреческой мысли, назвал язык «домом бытия». В языке, который представляет собой объективацию мышления, раскрывается мировая, космическая упорядоченность бытия. В произносимых людьми словах, улавливающих сущее в той или иной определенности, раскрывается подлинное (менное «подлинное», происходящее от «под-лежащего», т. е. исконного, изначального основания), настоящее содержание бытия. Античный культ поэтического гения был рожден трепетным отношением эллина к слову, указывающему на фундаментальное соответствие между тем, что он обнаруживает в себе, и тем, что мерещится ему вокруг. По словарю любого из языков можно с высокой степенью достоверности судить о характере мира, обустроенного людьми, которые этот язык признают родным.

Различия в языках – это не только различия в способах выражать мысль, это различия в способах освоения бытия, а стало быть – в самих мирах, являющихся результатами таких освоений. «Слово космично в своем естестве, ибо принадлежит не сознанию только, где оно вспыхивает, но бытию, и человек есть мировая арена, микрокосм, ибо в нем и через него звучит мир... В сущности, язык всегда был и есть один – язык самих вещей, их собственная идеация», – писал С. Н. Булгаков [2]. Язык появляется в онтологическом акте творения образов с целью придать форму и смысл феномену. В образе или слове схватывается (*лов*-ится) существенное мира, в котором находят себя люди. Более того, строгая структурность языка задает семантическую связанность смыслов. Каждое слово представляет собой монаду, стяженно содержащую в себе все богатство мира. Неудивительны те трудности, с которыми сталкиваются переводчики каких-либо текстов, и те проблемы, которые возникают при взаимодействии одних народов с другими. Скорее вызывают удивление обратные ситуации, когда, на первый взгляд, совершенно несхожие общности людей обнаруживают обоюдную способность и готовность жить рядом или вместе, тем более, когда они принадлежат, казалось бы, совершенно противоположным традициям.

Вероятно, строгий сравнительный анализ показал бы, что даже самые простые слова, т. е. те, которым с легкостью находится эквивалент в других языках, на самом деле несут такие смысловые оттенки, которых в других языках либо совсем нет, либо они могут быть переданы с привлечением множества уточняющих определений. Скажем, как перевести с русского на какой-нибудь европейский язык такие слова, как: пурга, вьюга, метель, мелица? Сказанное равносильно и в обратном отношении. Не случайно в нашем языке, быть может как ни в одном другом, огромное число заимствований, которые настолько вжились в него, что воспринимаются вполне русскими. Через «вживания» подобного рода происходит универсальное проникновение инородных культурных влияний, которые могут оказаться как благотворными, так и тлетворными. Слово всегда предполагает дело. И если иметь в виду, что сущность дела состоит в *действии*, превращающем без-образие естества в образ *действительного* мира, то совершенно очевидно решающее значение, которое несет в себе слово.

Империя как слово и как понятие – одно из тех заимствований, которым русский ум был очарован, прельщен еще несколько столетий назад. На протяжении трех веков слово «империя», заменившее слово «царство», выражало цивлизационные устремления народа, осваивающего пространство от Балтийского и Черного морей до Тихого океана. По большему счету имперский пафос сегодня совсем не угас, несмотря на то, что в последние два десятилетия подвергся полномасштабной обструкции. Он, скорее, пытается обновиться, обрести форму, соответствующую тем изменениям, которые претерпевает большая часть человечества. Чтобы понять, что может означать для нашей страны подобная модернизация, стоит попытаться проникнуть в суть того понятия, в контексте которого эта модернизация проходит.

Империя – понятие, принадлежащее исключительно западному типу ментальности. Связывается оно, прежде всего, с идеей политического господства, заимствованной современной цивилизацией у Древнего Рима. Разумеется, сегодняшняя интерпретация империи имеет отличия. Они обусловлены особенностями цивилизационного процесса, базовые принципы которого сложились в XVII–XVIII вв., оформившись в рационально-позитивистской идеологии. Сравнивая западный (романо-германский) и евразийский (русский) миры, нетрудно увидеть их структурные различия.

Запад формировался как система ландшафтно-обособленных образований, испытывающих ограниченность материальных и людских ресурсов. В таких условиях наиболее эффективным, а, возможно, единственным фактором развития могла стать только частная инициатива, объективирующаяся на различных уровнях. На индивидуальном уровне она проявилась как частная конкуренция, на социальном – как противоборство относительно замкнутых и относительно самодостаточных образований (цехов, гильдий, городов, государств). Причем как индивидуальное самосознание, так и социализированное, обоснованные субъективистским рационализмом, полагают, что частное как таковое есть самодовлеющая индивидуальность, т. е. сама себя пола-

гающая сущность. Метафизически этот принцип выражен в декартовском афоризме: «Я мыслю, следовательно, существую».

Внутренне любая индивидуальность представляет собой совокупность индивидуальностей более низкого порядка, добровольно «согласившихся» со-существовать на основе взаимовыгодного обмена. Устойчивость каждой из индивидуальностей гарантируется степенью ее продуктивности, олицетворяющейся в благоустройстве преобразованного хаоса. По выражению А. С. Панарина, структура западной цивилизации выражается формулой: «социум – человек – космос». Иначе говоря, «первичен здесь социум, понятый как коллективное предприятие, связанное с эксплуатацией природы» [5]. Современный западный мир – это действительность, систематически планируемая субординированным интеллектуальным сообществом, видящем в своем окружении по преимуществу материал для рационального преобразования и потом использования. Техническое оснащение, сопровождающее данный процесс, выступает одновременно и его средством, и выражением сущностной трансформации универсума. Выразителен пример, приведенный Мартином Хайдеггером, поясняющий смысл современной техники. Рейн, имеющий для немцев хозяйственное, но в гораздо большей степени символическое значение, утратил свою собственную сущность. Он перестал быть рекой, превратившись в источник вращательной энергии для турбин электростанции.

Русско-евразийский мир образовался в пространстве, изобилующем жизненными источниками. Здесь не было необходимости в изобретении искусственных средств для поддержания жизни. Конкуренция же в таких условиях функционально вообще оказывается деструктивной, т. к. перенасыщение одних неизбежно влечет за собой обнищание других, что рано или поздно окажется губительным для всех. Изобилие предполагает общее признание единого организующего начала (очевидного в своей явленности) и, следовательно, – безусловное подчинение ему всех, кто причастен этому изобилию. Поэтому наше мироустройство может осуществляться исключительно на принципах единоначалия, освященного верой в его соподчиненности высшему принципу. Вместо персональной заинтересованности (корысти) здесь культивируются соучастность (душевность), соборность, острое переживание общности судьбы (особенно в моменты смертельной опасности). Причем перечисленные добродетели распространяются не только на людей, но и на природу, «схватывая» нравственным принципом целостность космоса.

Согласно А. С. Панарину, структура нашего бытия раскрывается в логике прямо противоположной западной: космос – человек – социум. Это означает такое отношение к сущему, при котором человек исходит не из абстрактных представлений «виртуализированного замысла», а из сопереживания реальности, вызывающего у него чувства благодарности и благоговения.

Глубоко прав был русский философ, считавший, что «энергетику русской души» «невозможно описать в привычных терминах социологии – стимулируемости, мотивированности», проистекающих из искусственной социальной обусловленности. Ведь изобилие космической естественной полноты не замыкает человека в ограниченности частного интереса, оно открывает ему неисчерпаемые источники энергии, находящиеся в нем самом. При таком укладе «нет и не может быть труда, производства, социальной активности вообще на принципах эквивалентного обмена стоимостями». Здесь человек, питаемый энергией вдохновения, идущей от воли, верит в мировое устройство, он неизменно дает больше того, что предусмотрено обменом».

В небольшой работе «Хозяин и хозяйство» Савицкий в экономическом ракурсе, по сути, сделал общий набросок ценностных ориентиров, вокруг которых устраивается мир дарения. Хозяину, в отличие от предпринимателя, присуща забота не столько о «получении наибольшего чистого дохода», сколько о сохранении, укреплении и расширении «полноты функционирования и полноты развития того живого и ощутимого целого, той одухотворенной системы людей и вещей, в качестве которой хозяин воспринимает свое хозяйство» [6].

Дарящая сущность хозяина выражается в обеспечении наилучшего состояния каждого элемента своего хозяйства. Особенно замечательно то, что «землю к концу каждого производственного цикла хозяин стремится оставить в состоянии, с хозяйственной точки зрения, не худшем, а по возможности – лучшем, чем то, в котором она вступила в производственный цикл» [6]. Хозяин относится к окружению не в отношении использования полезных свойств вещей, и даже не обмена, а в отношении взаимоотдачи, видя в своем окружении все тот же источник изобилия. Поэтому русская колонизация Азии была естественным, необходимым процессом органического развития, экологическим процессом, лишенным политических и прочих привходящих мотивов. Это был процесс активизации евразийской традиции, инициированный русским подвижничеством, выстроенным на отношении дарения-обретения.

Такова таинственная структура дарения, заложенная в русском «православном космоцентризме» (Панарин), близкая и понятная всем причастным ему культурам. Каждая из евразийских культур ориентирована непосредственно воспринимаемым изобилием к дарению. Ландшафтно-климатическое единство Евразии восполняется духовно-ценностным родством освоивших ее нардов. Из этих единства и родства как производные происходят политические, идеологические, бытовые соответствия несовпадающих, но внутренне близких образов жизни, составляющих богатейшую палитру евразийской традиции. Всесторонность соответствий задает достаточно жесткую конструкцию структуры, удерживающей все элементы в единстве. Ведь продуктивность связи между элементами не только ограничена, она, вероятнее всего, уникальна так же, как уникальна среда, в которой связь возникает. Потому-то традиционный плюрализм инокультурных практик предполагает державный характер

власти, опирающейся на идеологию, «предсодержащую в себе жизненные стихии конкретной деятельности. Понятно, что не только оппозиционная деятельность, но и оппозиционная идеология здесь невозможны, т. к. будут отрицать конкретную действительность, противоречить ее существу.

Таким образом, можно утверждать, что державность – это завершающий принцип национальной Традиции, удостоверяющий ее на политическом уровне. Держава, в отличие от Империи, является естественно-органическим образованием. Ее структура выражает онтологическое устройство космоса, проявленное человеческим его освоением. Традиция же представляет собой совокупный опыт освоения космоса; причем опыт не синтетический, а согласующийся во множестве своих проявлений, высвечивающих с разных сторон одну истину. Приводя к единству и согласию разрозненные элементы, в традиции каждому определяется необходимое особое назначение, вводящее его в определенное положительное отношение ко всем другим. Другими словами, такое место, на котором каждый элемент не только «используется», но и наиболее полно раскрывает свое содержание, а значит и содержания космоса. И здесь, в самом деле, правомерно говорить не об операциональной, а об онтологической целостности. В силу того, что опыт такого рода связывает множество людей, принадлежащих разным поколениям и регионам, в одну общность судьбы, правильным будет говорить о национальной традиции, т. е. связи передаваемой не по кровному, но духовному родству.

Процесс глобализации актуализировал проблему национального самопознания. Преобладание в нем западного стиля мироустройства по сути должно инициировать поиски адекватных ответов внутри культур, подвергающихся модернизационной экспансии. Правильней всего к этой экспансии было бы относиться как к дополнительному фактору объективной данности, которому необходимо найти соответствие в содержании функционирующей культуры. «Принятие» ордынского ига русскими князьями в свое время носило аналогичный модернизационный характер. Результатом этой «модернизаций» стало не укрепление и разрастание Джучиевого улуса, а рождение Московского царства.

То же самое правомерно сказать о большевистской модернизации. Парадоксально, но русский марксизм не стал крайним выражением профанного, антирелигиозного интеллектуализма. В нем реализовалась религиозная подоплека русской культуры. Революция в России явила сакральность исторического процесса как процесса космического. Не случайны слова Н. А. Бердяева: «Большевизм гораздо более традиционен, чем полагается думать. Он согласен со своеобразием русского исторического процесса. Произошла русификация и ориентализация марксизма» [1].

Достижения послереволюционной России могут быть истолкованы в качестве позитивной актуализации не только революционного энтузиазма, но и новаторства традиции. Беспристрастный анализ программ и действий, имевших место в Советской России в средине XX столетия, указывает на их генетическое родство с основопола-

гающими началами русской и российской культуры. Продуктивность советской эпохи объясняется способностью большевистской власти к воспроизведению в обновленных формах культурных доминант, определявших культуру России на протяжении всего ее существования. Успех русской революции может быть отчасти объяснен тем, что в момент глубочайшего и острейшего кризиса удалось воссоздать единство волевых, интеллектуальных, этических и эстетических устремлений. Хочется вспомнить замечательную работу С. Г. Кара-Мурзы, в которой убедительно доказывается, что «единое хозяйство, единая школа и единая армия связали граждан СССР в сплоченный народ» с общими для советских людей культурно-психологическими особенностями: предрассудками, суевериями, любимыми образами и типом юмора [4].

Конечно, несерьезно говорить о буквальном воспроизведении духовной и социальной организации ушедшей эпохи. Но сегодня нет более серьезной задачи, чем теоретическое осмысление и практическая модернизация идеалов, организующих жизнь нашего народа на протяжении веков. Продуктивность этих идеалов может быть объяснена первостепенностью в них значимости человеческой личности, конкретность которой всегда четко представлялась в различных формах культурной актуализации.

Формально национальное самопознание свершается в создании национальной идеологии – национализма. Если говорить о евразийском национализме, то следует учитывать, что он опирался не только на «славянские племена», а на целый круг народов, осваивающих Евразию. Следовательно, в каждом из них он предполагает активное отношение к окружающему миру и самому себе. Продолжительное историческое сотрудничество, тесное переплетение – но не смешение – национальных характеров, осознание общих целей – все это признаки общности исторической судьбы. Нация при таком подходе может быть определена как этнос (народ), осуществляющий свой жизненный процесс на основе самосознания, в котором выражено понимание специфических интересов в отношениях к своему состоянию, к формам организации своей жизни, к другим этносам, к социальной, этической и природной сферам деятельности.

Национальное самопознание является выражением активного отношением народа, в первую очередь к себе, через соотнесение своей деятельности (ее целей и форм) с объективным порядком вещей. В русском-евразийском же истолковании оно может быть понято как выявление устойчивых, регулярно воспроизводимых, структурных связей в их природно-искусственной соотнесенности. Если общую цель самопознания связать со стремлением быть самим собой, то применительно к народу оно означает стремление «иметь самобытную национальную культуру».

В свою очередь, «самобытность данной национальной культуры ценна лишь постольку, поскольку она гармонирует с психическим обликом ее создателей и носителей». Гармония же эта достижима при условии, если внутренние и внешние, природные и духовные факторы, ей предпосланные, находятся в динамическом резонансе. «На уровне народно-психологической самобытности, – писал Ю. Ю. Булычев, –

мы имеем дело со стыком природы и культуры, с органичным сочетанием витальных космических сил и начал традиционного народно-культурного их оформления. Причем последние начала… зачастую имеют духовно непроясненный преимущественно бессознательный характер, спонтанно выражая в контексте коллективной психики и социальной практики как бы бытийно-смысловую логику самой действительности народа» [3].

В модусе самопознания логика национальной действительности выражает ее структурное содержание, которое и представляет собой сущность национальной традиции. Ее устойчивость задана продуктивным взаимодействием, с одной стороны, условно-объективных факторов (природных), с другой – условно-субъективных (психических, нравственных). Причем если первые, будучи пассивными, предшествуют традиции, вторые ее активно определяют. Поэтому можно уточнить, что устойчивость традиции производна от динамического резонанса ее элементов.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М., 1992.
2. Булгаков С. Н. Философия имени. – СПб., 1999.
3. Булычев Ю. Ю. Христианская философия нации и проблемы русского культурного самосознания. – СПб., 2004.
4. Кара-Мурза С. Г. Советская цивилизация. – М., 2004.
5. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. – М., 2002.
6. Савицкий П. Н. Степь и оседлость // Савицкий П. Н. Континент Евразия. – М., 1997. – С. 399–420.

Г. Н. Миненко, Ж. А. Рябчевская

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ РОССИИ

В настоящее время существует необходимость формирования непротиворечивого научного взгляда на специфику процессов культурной динамики. От решения этого вопроса зависит возможность не только прогнозирования, определения векторов развития тех или иных социальных систем, но и их корректировки и управления.

Популярность «динамической» терминологии, перекочевавшей в гуманитаристику из физики, придал русский социолог и философ П. А. Сорокин, написавший перед Второй мировой войной фундаментальный четырехтомный труд «Социальная и культурная динамика». В настоящее время под культурной динамикой понимаются «изменения внутри культуры и во взаимодействии культур, для которых характерна целостность, наличие упорядоченных тенденций, а также направленный характер» [1, с. 99].

На сегодняшний день в академической науке существует несколько концепций культурного развития, хотя общезначимой формулы динамических культурных процессов до сих пор не существует. Поэтому следует согласиться с выводом Г. А. Аванесовой о дополнительности различного рода теоретико-динамических построений: «Сложность и во многих случаях неочевидность изменений в культуре делает различные подходы к изучению культурной динамики равновероятностными и взаимодополнительными по отношению друг к другу» [1, с. 100].

Общепризнанным является выделение линейно-поступательного типа социально-культурной динамики, который получил исследовательскую интерпретацию в теориях прогресса XVIII–XIX столетий, а также в социально-эволюционистских концепциях второй половины XIX в. – Г. Спенсера, Л. Г. Моргана, Э. Тайлора.

Циклический тип динамики общества и культуры как общий принцип был открыт еще в эпоху греко-римской цивилизации, но концептуальный характер принял лишь в трудах итальянского мыслителя Дж. Вико (1668–1744). Последователем Вико считал себя П. А. Сорокин. К циклизму часто относят также цивилизационные концепции истории и культуры (Н. Я. Данилевский, О. Шпенглер, А. Тойнби).

На основе эволюционных (спиральных) циклов в последнее время выделяют в качестве формирующейся концептуальной конструкции особый тип социально-культурной динамики, называемой волновой, или циклически-волновой. Теме волновой динамики большое внимание уделяют современные отечественные обществоведы – Г. Г. Водолазов, К. М. Кантор, А. С. Панарин, Н. А. Симония, А. Л. Янов и др. [см.: 9, с. 33].

Наконец, упомянутый выше автор энциклопедической статьи о культурной динамике (Г. А. Аванесова) называет такой тип циклического развития, как «…*инверсионное* развитие, которое реализуется в форме маятниковых колебаний культурных изменений» [1, с. 100].

Ряд культурологов считает, что инверсионное развитие не является циклизмом. В словарном определении инверсия производится от лат. inversio – «перестановка». Суть ее вполне точно определяет востоковед и культуролог Б. С. Ерасов: «В инверсии изменения идут не по кругу, а совершают маятниковые качания – от одного полюса культурных значений к другому. Такого рода перепады возникают в том случае, если в культуре не сложилось устойчивое ядро, “золотая середина” или прочная структура...» [5, с. 287, 288]. Проще типично российскую инверсию определяет Н. А. Хренов: «…инверсионный принцип функционирования или шараханье от одной крайности к другой» [11, с. 10].

Данный тип социально-культурной динамики представляет особый интерес. Причин для этого две. Во-первых, в авторской версии, разработанной в 1980-е гг. А. С. Ахиезером, затем его последователями, он претендует на статус универсальной формулы социокультурной динамики России на всем протяжении ее существования –

начиная с Киевской Руси до настоящего времени. Во-вторых, некоторые положения инверсионной концепции коррелируют с высказываниями и рассуждениями известных отечественных историософов и культурологов на тему специфики России в цивилизационном треугольнике «Восток – Россия – Запад» (Н. А. Бердяев, Г. П. Федотов, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский и др.), что дополнительно придает ей вес и авторитет. Идея бинарности и инверсионности культурно-исторического процесса как сугубо российской специфики представлена уже в некоторых учебниках по культурологии.

Будучи одной из логических форм принятия решений в выборе между двумя альтернативами, инверсия является самым простым ответом на усложнение социально-культурных проблем, не требующим интенсивной рефлексии и интеллектуальной работы и ориентированным на быструю и кардинальную смену существующих общественных структур, на устранение дискомфортного состояния. Далеко идущая инверсия в своих крайних формах может приводить к разрушению социальных институтов, к утрате ранее накопленного культурного достояния.

Подобное своеобразие русской культуры в разных вариациях отмечено отечественной общественной мыслью XIX в., но в наибольшей степени этот мотив приобрел актуальность, постоянно и настойчиво подчеркивался в трудах авторов начала XX столетия, пытавшихся осмыслить историческую судьбу России в условиях революционных преобразований.

В этом отношении очевидна заслуга Н. А. Бердяева, который первым в России предпринял попытку объяснить прерывистость в развитии русской истории через ее культурные особенности. Поэтому «инверсионность» российской истории, понимаемая именно как ее катастрофичность, требует аналитической ретроспективы, поскольку публикации современных культурологов на эту тему являются только вершиной айсберга.

Вопреки мнению о сугубой инверсионности и разрушительности российского «кода» исторического развития, социально-культурная инверсия как таковая была впервые прослежена на материале западноевропейской истории. По мнению Н. А. Хренова, это было сделано в трудах Т. Карлейля и Э. Бёрка о Французской революции. Этим открытием воспользовались Н. А. Бердяев и П. А. Сорокин при осмыслении опыта русских революций первой четверти XX в. [см.: 11, с. 36].

Две идеи Н. А. Бердяева, разработанные в процессе этого осмысления, имели огромное влияние на последующие исследования в этом направлении – это противоречивость русской истории и отсутствие тенденции, а также способности, желания и стремления к созданию так называемой «срединной культуры». Действительно, идея антиномичности русской истории, культуры и национального характера впервые ярко была заявлена именно Н. А. Бердяевым в статье «Душа России» (1915), опубликованной также в сборнике историософских эссе «Судьба России» (1918).

Дальнейшая судьба историософской идеи Бердяева поразительна. Его наблюдения оказали завораживающее воздействие на читателей, среди которых было немало видных русских философов, рассуждавших о «русской идее», русской истории и культуре. В эмигрантской философской литературе, в публицистике разрабатывались разные аспекты бердяевского видения истории России. Например, Г. П. Федотов исследовал линию «расколов» в русской истории. Он искал корни петровского культурного раскола в специфике византийского религиозного начала на русской почве – в культуре Киевской Руси [см.: 10, с. 73–74].

Наследие Бердяева в указанном выше смысле актуализировалось и получило дальнейшее развитие на отечественной почве в поздний советский период. Заслуга реанимации идей антиномизма русской истории и культуры принадлежит ученым-гуманитариям – филологам и культурологам Ю. М. Лотману и Б. А. Успенскому. В 1977 г. в одном из тартуско-московских сборников они опубликовали работу, имевшую далеко идущие последствия – «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)». Авторы пишут: «Наблюдения над историей русской культуры в рассматриваемый отрезок времени убеждают в отчетливом ее членении на динамически сменяющие друг друга этапы, причем каждый новый период – будь то крещение Руси или реформы Петра I – ориентирован на решительный отрыв от предшествующего…» [8, с. 220].

Заявленные идеи получили дальнейшее развитие в работе Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв», впервые опубликованной в 1992 г. Здесь налицо терминологическая новация. Поляризованные культурные структуры получили название бинарных, а структуры с аксиологически нейтральным ядром – тернарных. Тернарные системы в трактовке автора тождественны «срединной культуре» Н. А. Бердяева и типологически соответствуют цивилизации западного типа. Напротив, русской культуре свойственно отчетливо бинарное самополагание.

Ю. М. Лотман писал, что культурная динамика может осуществляться в двух вариантах – непрерывным движением с относительно легко прогнозируемыми результатами и непредсказуемым путем, реализующимся в логике взрыва. Постепенные и взрывные процессы, представляя собой антитезу (дуальную оппозицию), выступают как две стороны единого явления, взаимно необходимые и постоянно сменяющие друг друга в единстве динамического процесса. Противоречивая сложность истории последовательно активизирует то ту, то другую форму. Взрывы в одних пластах культуры могут сочетаться с постепенным развитием в других. И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие – преемственность. Иначе говоря, все взрывные динамические процессы реализуются в сложном диалоге с механизмами стабилизации [7, с. 18].

Момент взрыва создает непредсказуемую ситуацию – определенный спектр равновероятных возможностей. Выбор, отсекающий другие альтернативы, осуществляется

вне законов причинности, случайным образом. Доминирующим элементом, который определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения. Момент исчерпания взрыва – поворотная точка, вновь включающая предсказуемую цепочку причинно-следственных связей постепенного процесса [7, с. 19–23]. Таким образом, по мнению Лотмана, взрыв выступает неизбежным элементом линейного динамического процесса, однако функционирование бинарных и тернарных структур, их переход через критическую линию взрыва, различается и отмечено резким своеобразием.

В тернарных общественных структурах самые мощные и глубокие взрывы не охватывают всего сложного богатства социальных пластов и разрушают лишь часть уровней культуры, пусть даже очень значительную, однако историческая связь при этом не прерывается. Тенденцией развития бинарных систем, в которых взрыв охватывает всю толщу быта, является полное уничтожение всего существующего как запятнанного неисправимыми пороками. Характерная черта взрывных моментов в бинарных системах – их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества. Бинарная система пресекает эволюцию разрывами. Момент взрыва раскалывает цепь непрерывных последовательностей, что неизбежно ведет не только к глубоким кризисам, но и к коренным обновлениям.

Русская культура, именно как бинарная, осознает себя преимущественно в категориях взрыва, для нее характерна инверсионная структура исторической динамики. Даже там, где эмпирическое исследование обнаруживает многофакторные и постепенные процессы, на уровне самосознания мы сталкиваемся с идеей полного и безусловного уничтожения предшествующего развития и апокалипсического рождения нового. Чаще всего этот лозунг отягощен идеей государственного вмешательства и мгновенного преодоления пространства истории в самые сжатые сроки. Даже постепенное развитие мы психологически хотим осуществить, применяя технику взрыва. Это не есть результат чьего-либо недомыслия, а суровый диктат бинарной исторической структуры [7, с. 147–148].

Необходимо отметить, что взгляд на специфику культурно-исторического развития России, изложенный Ю. М. Лотманом и восходящий, как мы выяснили, к своему первоисточнику – трудам и позиции Н. А. Бердяева, оказался созвучным и привлекательным для большого числа современных отечественных исследователей. Они также, вслед за Бердяевым, констатируют противоречивость, прерывистость, радикальное отталкивание одного этапа развития русского государства и социума от другого, существенное различие истории и культуры Руси и России Киевской, Московской, Петербургской, Советской. К этому добавляется еще перманентный «раскол», инверсия («шараханье» из одной крайности в другую), дефицит срединной культуры, слабость опосредования в бинарных структурах.

Действительно, с различных позиций, но в указанном сходном ключе проблема социально-культурной динамики России освещалась в философских (М. М. Бахтин, В. Б. Межуев, С. С. Неретина, Л. Я. Незамова), культурологических (Д. С. Лихачев, П. Гуревич, Г. Д. Гачев, И. В. Кондаков, А. П. Давыдов, С. В. Лурье, Н. А. Хренов, А. С. Панарин, Л. Б. Брусиловская, Е. Н. Яркова, В. М. Розин, С. Я. Матвеева), социологических (В. А. Ядов, И. Г. Михайлова, Е. Ю. Русяева, А. Г. Вишневский, А. А. Трошин, Г. А. Гольц, В. Г. Федотова), политологических (И. М. Клямкин, А. Мигранян) и исторических (Ю. С. Пивоваров, А. Л. Янов, В. Г. Хорос, Д. В. Кухарчук, И. Л. Солоневич, В. Булдаков) работах. Отметим, что это далеко не полный перечень исследователей данного вопроса, учитывая еще тот факт, что он не был обойден вниманием и западных специалистов (Э. Гидденс, Т. Блэр, Д. Норт, Дж. Биллингтон, И. Валлерстайн, Дж. Фэннэлл, Р. Лоуэнтал, Р. Пайпс и др.).

В этом плане показательна статья А. П. Давыдова в сборнике, посвященном памяти А. С. Ахиезера [см.: 4], в которой отечественный культуролог обобщает результаты выводов целого ряда исследователей относительно причин специфики культурно-исторического развития России. Он заключает, что с авторами можно спорить в отношении интерпретации исторических фактов, периодизации циклов, методов исследования, но они показывают главное – в России исторически сложился социально-культурный механизм, порождающий раскол в культуре, в котором инверсия подавляет тенденцию к формированию «срединной культуры». «Авторы расходятся в количестве и содержании циклов, хронометрируют их по-разному, но в одном едины: Россия на протяжении веков находится в некой “исторической ловушке», в которой работает социокультурный маятник, динамика которого заменяет подлинное развитие» [4, с. 266].

На фоне перечисленных выше исследователей резко отличаются тотальностью «раскольного» дискурса относительно социально-культурной динамики России два автора, которые, можно сказать, персонифицируют идею раскола как культурного кода России. Это И. В. Кондаков и А. С. Ахиезер.

Первый из них – убежденный последователь Н. А. Бердяева. Оба тезиса Бердяева о национальном характере русских, истории и культуре России – антиномичность и отсутствие середины – принимаются им безусловно [см.: 6, с. 49–51]. Более того, бинарность – не столько недостаток, сколько сущностная, непреодолимая черта, даже достоинство российской культуры.

Теоретически фундированной представляется концепция другого названного исследователя – Александра Самойловича Ахиезера. Инверсионная версия российской социально-культурной динамики [см.: 2] – это, несомненно, его авторская заслуга. Концепция была представлена им в 1991 г. в трехтомном издании под названием «Россия: критика исторического опыта (социокультурная динамика России)».

Концепция Ахиезера носит междисциплинарный характер и развивает в рамках так называемого социокультурного подхода объяснение механизмов функционирова-

ния и изменения сложных социальных систем. Центральное место в ней отведено осмыслению взаимосвязей общества и культуры. Благодаря сплаву достижений различных дисциплин (философии, истории, культурологии, социологии, экономики, социальной психологии) концепция демонстрирует наличие множества аналитических уровней, логически соотнесенных с целостной системой взглядов на проблему социально-культурной динамики.

Прежде всего, автор полагает, что наличие дуальных оппозиций – непременный атрибут жизни общества и его воспроизводственной деятельности. Любая культура изначально выстроена как бесконечный набор дуальных оппозиций, формирующих ее ценностное поле («хорошо – плохо», «добро – зло», «истина – ложь», «полезное – вредное») и позволяющих индивиду сознательно ориентироваться в мире. Каждая оппозиция организует весь имеющийся опыт в виде двух противопоставленных и одновременно амбивалентных фокусов накопленного культурного богатства [2, с. 62].

Возникнув, дуальная оппозиция формирует конструктивную напряженность между полюсами, каждый из которых имеет собственный вектор развития, логику и специфический проект жизнеустройства. Эти векторы могут многократно менять свою направленность в зависимости, например, от нравственных ритмов, волн мифологического сознания или эмоциональных механизмов, но они всегда будут держать в напряжении полюса дуальной оппозиции, каждый из которых осмысляется посредством противоположного.

Таким образом, конструктивная напряженность, возникающая между полярно направленными векторами, является движущей силой воспроизводственной деятельности, а следовательно и всех форм, включая и духовную деятельность. Если один из векторов преодолевает пограничную структуру напряженного равновесия, то в социуме происходит своеобразный «взрыв», причиной и результатом которого становится инверсионный переход, происходящий моментально, в форме альтернативного выбора.

В процессе исторического развития культура может выйти и на путь медиации, связанный с появлением таких культурных элементов, которые бы не сводились к крайним полюсам. Медиация как тип мышления характеризуется отказом от абсолютизации полярностей, определяется не радикальной сменой ценностей на противоположные, как это предлагает инверсия, а стремлением к интенсивному диалогу между полюсами и нацелена на постоянный поиск разрешения противоречия между крайностями. Логика медиации требует роста интеллектуального напряжения в ходе поисков новых решений и новых смыслов и создает предпосылки для перехода к либеральной цивилизации, повышая способность общества отвечать на вызовы истории.

Принципиальное значение автор придает нравственной составляющей общества, которая, на его взгляд, определяет все остальные стороны функционирования и развития социума. Формы нравственности и их многообразие в России складывались исторически. У истоков российского общества лежала вечевая (традиционная) культура, соответственно, массовый характер носил вечевой тип нравственности.

Дальнейшие изменения внутри самого общества и внешнего социального окружения все чаще стали приводить к дискомфортным состояниям в виде различных опасностей и проблем, которые стимулировали поиск новых решений для сохранения воспроизводства, что порождало сдвиги в нравственном идеале. Так, в России постепенно возник и приобрел влияние *либеральный нравственный идеал.*

Сущность программ либерального типа нравственности проявляется в нахождении решений возникающих сложных проблем посредством превращения инноваций в инструмент, повышающий эффективность воспроизводственной деятельности. Но поскольку прямого пути от традиционной нравственности к либеральным идеям не существует, в обществе формируется промежуточный идеал – утилитарная нравственность.

Утилитаризм ориентирует людей на изменения, убеждает в том, что хороша и полноценна лишь та теория, которая помогает осуществить задуманное. Как и любой тип нравственности, утилитаризм двойственен: с одной стороны, он способствует творческой деятельности, предпринимательству, наращиванию богатства, с другой – может приобретать формы эксплуатации, агрессии и бунта. С одной стороны, он утверждает новую нравственность, являющуюся основой для профессионализма, производительности труда и в целом сохранения воспроизводства, при котором личность имела первостепенную ценность. С другой стороны, трансформируясь в гибридные идеалы, утилитаризм провоцирует и усиливает социальный раскол между оппозициями.

И здесь ключевым моментом в логике этих рассуждений выступает понятие раскола, отражающее ситуацию, при которой начинают действовать одновременно противоположные, пытающиеся стать господствующими, логики. При этом наиболее важной проблемой становятся не внешние формы раскола, а механизм его воспроизводства. В истории нашей страны раскол выразился в «отсутствии диалога между ценностями и идеалами основной массы населения, с одной стороны, и правящей, а также духовной элиты – с другой» [2, с. 137].

По этой причине затрудняется коммуникация между властью и народом и, как следствие, распадается смысловое поле, когда люди одного общества оказываются не в состоянии конструктивно обмениваться смыслами. Несовместимость смысловых полей разных социально-культурных групп, активное противостояние массового сознания той форме сознания, которая культивируется в правящем слое, и составляет суть расколов в России.

Таким образом, в одном обществе существовали две прямо противоположные системы смыслообразования и, соответственно, противоположные системы ценностей и действий. Об этом свидетельствует русская общественная мысль XIX–XX вв.

На основе сказанного вполне можно определить существенные особенности концепции А. С. Ахиезера. Ее базисные основания, предназначенные для определения специфики социально-культурной динамики России, – это триада понятий *инверсия,*

раскол, медиация. Именно Ахиезер придал нейтральному латинскому термину «инверсия» (перестановка) особый смысл – переполюсовка, что означает быстрый переход от одного полюса значений дуальной структуры, не имеющей внутренних опосредований, к другому. Метафора «маятниковое движение» точно передает смысл инверсии.

Объяснительные модели инверсионной динамики России другой, скромной в количественном отношении, группы авторов (А. Мигранян, И. М. Клямкин, А. Л. Янов и др.) несколько иные. Переломные моменты в российской истории они трактуют не с позиции изначальной предопределенности развития российского общества, а обосновывают внешними по отношению к культуре факторами и не считают инверсионную динамику России историческим приговором.

Серьезному критическому анализу концепцию А. С. Ахиезера подверг А. Л. Янов, указывая на ее схематизм и явные слабости. Отталкиваясь от наследия отечественных историков 1960-х гг., он вполне убедительно объясняет маятниковые качания в русской истории политическими (предпочтения власти) и социально-экономическими (борьба за землю) причинами. По его мнению, вектор общественного развития направляли не какие-то анонимные силы, определяемые кодом той или иной культуры, а ответственность за это несут вполне конкретные национальные элиты со своими предпочтениями в решении назревших социально-экономических проблем [см.: 12].

Итак, вопрос о качественной природе социодинамики России имеет историософский характер и требует философского обобщения, поэтому социокультурная динамика России не может быть отражена в однозначной формуле. Никто не опровергнул наблюдение Н. А. Бердяева о прерывности русской истории, резких различиях между ее этапами. Нет оснований отрицать и ее инверсионность, устойчивую тенденцию в процессе преобразований выбирать один из полюсов наличной противоположности, без всякого компромисса с отвергнутым полюсом.

Имеет место в истории России и СССР и своеобразная цикличность. В либеральных и академических кругах она определяется иногда как «историческая ловушка» России, когда реформирование общества развивается по схеме: застой – смута – реформа – контрреформа.

В результате можно сделать вывод о том, что в развитии одной страны сочетались типы и векторы, которые были несбалансированными, имели разные «скорости». Б. С. Ерасов отмечает так называемый «полиморфизм культурной динамики». Речь идет о том, что культура многослойна и в ней могут происходить изменения, имеющие разнонаправленную векторность и скорость протекания.

С опережением и по нормальной эволюционной (поступательной) траектории двигалась надстроечная сфера – прежде всего искусство. Об этом свидетельствует тот факт, что именно в области искусства, литературного творчества Россия достигала в некоторые периоды своего развития мировых высот. Для базисных же этажей общества (политическая и экономическая культура) свойственна динамика циклическая

и одновременно инверсионно-взрывная. Поскольку она содержит в себе такую имманентную характеристику, как разрушительность и неорганичность развития, не вызывают удивления плачевные итоги XX столетия в российской истории в сферах политики и экономики.

Библиографические ссылки

1. Аванесова Г. А. Динамика культуры // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 99–102.
2. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России): в 2 т. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – Т. 1. – 805 с.
3. Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 256 с.
4. Давыдов А. П. Поиск «середины» как методологическое основание социологического теоретизирования // В поисках теории российской цивилизации: памяти А. С. Ахиезера / сост. А. П. Давыдов. – М.: Новый хронограф, 2009. – С. 261–296.
5. Ерасов Б. С. Социальная культурология. – 2-е изд., испр. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 591 с.
6. Кондаков И. В. Русская культура: краткий очерк истории и теории. – М.: Книжный дом «Университет», 1999. – 360 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
8. Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б. А. Избранные труды. – М.: Гнозис, 1994. – Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – С. 219–253.
9. Пантин В. И. Волны и циклы социального развития: Цивилизационная динамика и процессы модернизации. – М.: Наука, 2004. – 246 с.
10. Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. – СПб.: София, 1991. – Т. 1. – С. 66–101.
11. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
12. Янов А. Л. Историческое распутье России. В защиту центрального тезиса А. С. Ахиезера // В поисках теории российской цивилизации: памяти А. С. Ахиезера / сост. А. П. Давыдов. – М.: Новый хронограф, 2009. – С. 50–106.

Л. Л. Штуден

Новосибирский государственный университет экономики и управления

ФЕНОМЕН КРАСОТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ И ЯЗЫКА

Человеку не свойственно долго размышлять над тем, что ему кажется самоочевидным. Тем более, что сплошь и рядом самоочевидное довольно трудно объяснить. Например, что такое красота? Почему нам кажутся красивыми молодой олень, весенний рассвет, горная гряда, цветущая степь? Почти невозможно это понять.

Было много споров по поводу феномена красоты, и было множество определений. Бессмысленно приводить их все, остановимся на следующем: красота есть целостно воспринимаемая гармония. Иными словами, красота неизбежно связана с чувством сотворенного порядка, благоприятного жизни.

С красотой связана еще одна загадка. Почему-то сознание – на интуитивном, конечно, уровне – упорно соединяет красоту и этику, красоту и нравственность, и наоборот, все внешне безобразное ассоциирует с пороком. Лики химер на кровлях готических соборов – красноречивая тому иллюстрация. Если же, не дай Бог, порочной оказывается сама красота (бывают же прелестные воровки, обаятельные убийцы?), то говорят об обманчивой внешности, как будто вместе с чарующим ликом вам предъявлен подписанный Богом сертификат на честность и порядочность!

История знает множество примеров, когда эстеты и любители прекрасного оказывались самыми что ни на есть отпетыми негодяями, извергами рода человеческого – от Нерона до Адольфа Гитлера. Но, несмотря на это, инстинкт упорно твердит: там, где наличествует красота, неизбежно должно быть и царство Божественной Истины!

Древние греки объединили понятия «прекрасный» (kalos) и «добрый» (agatos) в едином слове – калокагатия. Для них совершенство телесных форм было условием духовного благоустроения – священный синтез. Греки понимали толк в красоте!

Насколько они были правы? Чтобы разобраться в этом, надо понять и смысл слова «добрый». Вне всякого сомнения, мы здесь имеем дело с основанием этики, а именно с тем человеческим началом, которое Альберт Швейцер определяет как благоговение к жизни [3, с. 304]. Этично и нравственно все, что ей способствует. Но не забудем, что в Творении идея жизни связана опять-таки с гармоническим порядком, т. е., налицо то самое условие, благодаря которому мы способны воспринимать красоту.

Итак, общее начало найдено. Но вот еще одна проблема: насколько взаимообратимо в человеческой душе наличие этих двух начал? Способствует ли, например, красота проявлению нравственного чувства? И наоборот, является ли добрый человек обязательно ценителем прекрасного? Вопрос непростой. Одной только теорией здесь не обойдешься, придется поискать доказательства этой взаимосвязи в реальной жизненной практике людей.

Что нас сопровождает везде и всюду, что пронизывает наши встречи, расставания, повседневные дела, даже мысли наши? Язык. Он задает форму всех видов социальности, форму общения и разобщенности, форму проявления эмоций, форму самого мышления.

Как известно, язык – динамичная система. Он не стоит на месте. Может обогащаться, развиваться. Но может и деградировать. Как-то раз, еще в горбачевскую эпоху, когда бушевала антиалкогольная кампания, сопровождаемая по всей стране изготовлением самогона и вырубкой виноградников, у меня возник спор с одним из ревнителей

этого мероприятия и учредителем одного из «обществ трезвости», члены которого, по ехидному замечанию Л. Н. Толстого, должны собираться за общим столом не для того, чтобы сообща за что-то выпить, а чтобы сообща не пить.

– Что за дикая идея – непременно запрещать, непременно ломать через колено? – возмущался я. – То, что дается воспитанием, нельзя возместить никакими указами сверху! Должна быть культура застолья. Она постепенно, десятилетиями прививается!

– Культура застолья? Это было бы замечательно, – согласился мой оппонент. – Но давайте посмотрим. Вы хорошо помните, какими словесами у нас на Руси замещают глагол «выпить»? Чудные эвфемизмы расцветают на этой почве! «Поддать». «Вмазать». «Врезать». «Бухнуть». «Чекалдыкнуть». «Чебурахнуть». «Залить шары». «Заложить за воротник». «Наклюкаться». «Назюзюкаться». Ну, и результат этого процесса: до потери пульса, до поросячьего визга, до положения риз, до зеленых чертей... И так далее. Скажите, коллега, вы всерьез верите, что людям, которые этими вот словами обозначают процесс пития, удастся привить то, что вы называете «культурой застолья»?

Здесь мне пришлось задуматься. Мой собеседник, как принято выражаться теперь, «был где-то прав». Действительно, язык бытовой речи безжалостно-точно обозначил ситуацию повального пьянства в нашей стране. И что меня тогда поразило – в таком языке все равно сохранилась точность и образность, но исчезла красота. Обозначаемое определило стиль обозначающего.

Но только ли в алкогольной лексике дело? Как быть вообще с нашей современной бытовой речью? Что делать со всеми этими «как бы», «вроде бы», «короче», «типа», «блин» и т. д., и т. п.? Да ведь, кажется, еще совсем недавно, сотню лет назад, наш язык был не только средством передачи элементарного смысла, но и носителем настоящей красоты! Были и писатели, просто одержимые пластикой и красотой русского языка – Лесков, Бунин, Паустовский (совсем недавно – Виктор Астафьев)?

Если красота уходит из языка – это первый повод к диагнозу «больное общество». Душа без красоты голодна. Хронический голод, как известно, приводит к дистрофии.

Но, может быть, есть способы вернуть красоту в нашу повседневность? Обратимся к градостроительству. В России, как известно, самым красивым городом считался Петербург, к строительству которого приложили руку итальянские мастера. Его недаром называют «Северной Венецией». Между Петербургом и Москвой издавна существует негласное соперничество. До революции Москва едва ли намного уступала Петербургу в великолепии, но после того, как большинство церквей, ее украшавших, было снесено в ходе антирелигиозных мероприятий, после строительства так называемых «спальных» районов, применительно к которым слово «архитектура» звучит как-то уж совсем не к месту, – город на Неве, центр которого не пострадал, оказался

бесспорным лидером в эстетическом соревновании двух столиц. Но «Северную Венецию» посетило другое несчастье: после революции коренное население этого города было практически полностью выкорчевано: начало положили эмиграция и красный террор, далее – репрессии в ходе «Кировского» дела и бойня 1937-1938 гг.; период войны, когда за 872 дня блокады вымерло примерно полтора миллиона жителей. К этому прибавились процессы «Ленинградского дела» 1949 г., после чего коренных петербуржцев можно было пересчитать по пальцам.

Город наводнился приезжими людьми. Многие прибыли из сельских районов в поисках работы, кого-то привезли с собой горожане, вернувшиеся из эвакуации. Абсолютное большинство этих людей, конечно, в культурном отношении не шли ни в какое сравнение с коренными жителями, и в мыслях не держали сравниться с ними в стиле жизни, любви к высокому искусству, культуре общения и т. д.

Но, тем не менее, каким-то чудом это с ними стало происходить! По-прежнему между поведением жителей города на Неве и простоватыми, подчас развязными, вечно куда-то спешащими москвичами существовала ощутимая разница! В чем тут секрет? Сотни тысяч вновь прибывших в город на Неве людей никто ведь специально не учил быть ленинградцами! Но что-то с ними произошло.

Как произошло? Почему? Можно высказать единственную гипотезу, объясняющую этот феномен. Гармонический порядок, о котором мы говорили, воспринимается не только сознанием – он действует также на подсознательном уровне. Вовсе не обязательно восхищаться вслух красотами архитектуры. Вы можете бродить среди фасадов старинных дворцов, думая о чем угодно постороннем, например, пытаясь вспомнить, не забыли ли вы перед уходом выключить в коридоре свет. Независимо от вашей воли рельефы фасадов, узоры порталов, колонны портиков, надвратные скульптуры будут втайне проделывать с вами некую волшебную работу – иначе говоря, лепить ваше сознание по своему образу и подобию...

Красота, несомненно, есть результат созидания. Но не только. Она сама обладает созидательной силой. Разумеется, при условии, что ее созерцание не будет абсолютно пассивным. Можно весь вечер провести на симфоническом концерте и затем всю жизнь при имени «Моцарт» пожимать плечами. «Нужна большая энергия, чтобы жить рядом с красотой, иначе она превращается в привычку», говорил Джидду Кришнамурти, знаменитый индийский мудрец.

Может ли стать привычкой красота городской архитектуры? Разве что для стопроцентно ограниченных людей, но это бывает совсем не часто... Если же с младых ногтей вы росли рядом, например, с Шартрским собором – этот собор наверняка был в числе ваших великих воспитателей.

И наоборот, к чему может привести однотипная убогость заводских окраин, барачных кварталов, рабочих поселков? Эпоха хрущевских пятиэтажек, освободивших часть населения России от жуткого быта коммунальных квартир, обрекла «счастлив-

цев» на пожизненное лицезрение архитектурного убожества. Вид этих домов – однообразных, примитивных, не имеющих на внешности своей никаких следов хотя бы слабых стараний украсить человеческое жилище – ничего, кроме скуки и равнодушия, не мог породить у людей, вынужденных существовать бок о бок с этим убожеством. Такими выглядели практически все российские города, выстроенные после революции, в особенности рабочие поселки, где единственным зданием, способным претендовать на какой-то архитектурный вид, был местный дом культуры, в котором время от времени проводились выборы и по праздникам выступала самодеятельность. Должны ли мы долго искать объяснений того факта, что именно в рабочих поселках махровым цветом стали расцветать пьянство, бытовое хамство и преступность?

Вывод очевиден: эстетику архитектуры нельзя почитать за блажь или прихоть богатого владельца, тем более за ненужное расточительство. Красиво построенный дом – столь же насущно необходимый атрибут градостроительства, как торговая сеть, транспортные артерии, снабжение водой и электроэнергией. Без воды и пищи человек не может жить. Без красоты – не должен. Пустая душа ничем не лучше пустого желудка.

Замечательный эффект одухотворенной архитектуры состоит в том, что вам ни к чему специально ею любоваться: сознание так или иначе само схватывает ее высокий смысл. Отмеченная закономерность условно может быть обозначена как калибровка подсознания средствами архитектурной среды.

Этот процесс можно реализовать не только средствами архитектуры. На подсознание прекрасно действует музыка. Каким превосходным средством для достижения этой цели могло бы быть уличное радиовещание! Гармоничная, умиротворяющая, негромкая музыка в пространстве над городом (парки, площади, набережные) могла бы нести покой и равновесие многим мятежным душам, но, увы, сегодня происходит обратное. Расхристанная попса или агрессивный рок – на автобусных остановках, в маршрутных такси, на площадках, где обосновались киоски, торгующие всевозможной аудиопродукцией, просто в коммунальных домах, где слышимость такая, что вы можете, живя на первом этаже, знать наизусть музыкальные вкусы молодого оболтуса, живущего на третьем. Когда вас пронизывает «бум-бум-бум», ваш внутренний настрой неизбежно сбивается, хотите вы этого или нет!

Кажется, одним-единственным образом горожанин мог бы вернуть себе ощущение сотворенной гармонии: бежать вон из города, выйти навстречу утреннему лесу с его золотом сосновых стволов и гомоном птиц. Но разве нельзя устроить городскую среду так, чтобы даже поэт, которого «призвал к священной жертве Аполлон», не стремился бы во что бы то ни стало, оседлав Пегаса, мчаться от цивилизации прочь, в «широкошумные дубровы»?

Мне кажется, что в Петербурге (Париже, Венеции, Праге) можно сохранить высокий настрой души, не выходя из города. Более того, родившись и выросши там, есть

много шансов сделаться поэтом, если душа легко резонирует с красотой. В любом случае, именно там человек может стать знатоком и ценителем поэзии!

Ландшафтная среда – великий воспитатель. Надо только умело и деликатно озвучить ее. А если, кроме хорошей музыки, прибавить сюда еще цветочные ароматы? Клумбы в садах и парках, ряды липовых и яблочных аллей, кусты сирени под окнами... Говорят, что в немецких городах асфальт моют шампунем. Охотно верится. Так и хочется из нефте-угольно-газовой Сибири им крикнуть: «молодцы, немцы! Трудитесь, не покладая рук, ценители ароматной красоты!».

Тут мы естественно возвращаемся к мысли о языке. Язык обнимает все и включает все. Языковая среда – это и музыка, и аромат, и особого рода лексическая архитектура. Приведу всего два примера (не могу не привести: слишком велик соблазн хотя бы просто вспомнить о «великом и свободном, правдивом и могучем», во время оно еще господствовавшем в нашей речи).

Первый отрывок принадлежит И. А. Бунину – описание вечерней Москвы:

«Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов – и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь: гуще и бодрей неслись извощичъи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, – в сумерки уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды, оживленнее спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие...» [2, с. 238].

Второй отрывок – начало беседы провинциального судьи с мужиком-просителем из книги мемуаров Герцена «Былое и думы»:

Придет, бывало, мужик с просьбицей, судья сейчас пускает к себе, такой ласковый, веселый.

– Как, дескать, дядюшка, твое имя и батюшку твоего как звали? Крестьянин кланяется.

– Ермолаем, мол, батюшка, а отца Григорьем прозывали.

– Ну, здравствуйте, Ермолай Григорьевич, из каких мест Господь несет?

– А мы дубиловские.

– Знаю, знаю. Мельницы-то, кажись, ваши вправо от дороги – от трахта.

– Точно, батюшка, мельницы общинные наши.

– Село зажиточное, землица хорошая, чернозем.

– На Бога не жалобимся, ништо, кормилец.

– Да ведь оно и нужно. Небось у тебя, Ермолай Григорьевич, семейка не малая?

– Три сыночка, да девки две, да во двор к старшей принял молодца, пятый годок пошел.

– Чай, уж и внучата завелись?

– Есть, точно, небольшое дело, ваша милость.

– И слава Богу! Плодитесь и умножайтесь. Нут-ка, Ермолай Григорьевич, дорога дальняя, выпьем-ка рюмочку березовой.

Мужик ломается. Судья наливает ему, приговаривая:

– Полно, полно, брат, сегодня нет запрета от святых отцов на вино и елей [3, с. 261].

Так когда-то писали рассказы. Так когда-то говорили в быту. Как же мы это все растеряли? Почему? Может, не поздно – вспомнить и собрать?

Завершая этот очерк, я хотел бы подчеркнуть еще раз первостепенную важность тех самых учебных предметов, которые из года в год, словно специально по чьей-то злой воле, сокращают в школьных программах: классическая поэзия, классическая живопись, классическая музыка – настоящие заповедники красоты. Продлить бы пребывание юных душ в этом заповеднике, дать бы возможность нашим ребятам подольше подышать его воздухом – и тогда, может статься, калокагатия стала бы устойчивой частью их видения мира!

Но нет. У наших детей отнимают и этот последний шанс, забывая о том, что восприятие красоты требует работы, которую, как и всякую другую, надо уметь организовать. Нам скажут: да, но ведь существуют музеи, библиотеки, галереи, театральные залы, наконец. Но много ли народу вы можете увидеть в музее? Да и в библиотеках тоже? Что касается театральных залов, то, если иметь в виду зрелища, которыми сегодня там потчуют публику, не любой родитель решится привести туда своих детей.

Человек современного города вынужден делать частью своего внутреннего мира то, что он видит и слышит, включая мусорные свалки, облезлые стены домов и подзаборный мат. Да простится мне это сравнение, но в данном случае душа ведет себя подобно желудку: когда наступает голод, человек начинает поглощать все, что ему под руку попадет, любую нечисть, включая падших лошадей, кору деревьев и чумных крыс, расплачиваясь за это злыми хворями. Точно так же голодная душа, иссыхающая от недостатка пищи, начинает поглощать без разбора непотребную пищу – и тяжко заболевает. В современных российских городах мы это наблюдаем на каждом шагу.

Итак, мы по-прежнему будем ходить за красотой в леса и горы, тратя на это в год две-три недели положенного нам отпуска, или, наконец, начнем лелеять это чудо жизни вблизи собственного жилища? Я невольно задаю себе все тот же вопрос, проходя мимо однообразно-голых фасадов домов, мимо мусорных свалок, вдыхая бензиновую гарь выстаивающих в «пробках» машин, откуда доносится давно осточертевшее «бум-бум-бум», мимо тупо обрезанных тополей вдоль тротуаров, мимо англизированных вывесок и безвкусной рекламы...

Но ответа пока не нахожу.

Библиографические ссылки

1. Швейцер А. Культура и этика / пер. с нем. – М.: Прогресс, 1973.
2. Бунин И. А. Чистый понедельник // Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 5.
3. Герцен А. И. Былое и думы. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – Т. 1.

О. В. Сокол

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ИДЕНТИФИКАЦИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Римлянин Гербиний, посетивший Киев во второй половине XVII в., отмечал необыкновенную красоту и великолепие православного богослужения на Руси. Он пишет: «Грекороссияне гораздо святее величественнее прославляют Бога, чем римляне. Псалмы и другие песнопения Отцев ежедневно возглашаются в храмах, с припевами народа, на языке родном и по правилам музыкального искусства. В самой приятной и звучной гармонии слышатся раздельно дискант, альт, тенор, бас. У них простой народ понимает что клир поет или читает на природном славянском языке. Все миряне поэтому поют в соединении с клиром, и притом так гармонично и благоговейно, что мне, в восторге от слышанного думалось, будто я в Иерусалиме и вижу там образ и дух первоначальной Христианской церкви. Тронутый красотою русского богослужения, я, по примеру святых Амвросия и Августина, прослезился и восхвалил Сына Божия словами: “Полны суть небеса и земля величеством славы Твоея”» [Цит. по: 6, с. 44].

У иностранцев, посетивших в XVIII в. Россию, встречается много восторженных отзывов о красоте русских народных песен. Так, гость герцога Голштинского камер-юнкер Берхгольц в своем путевом дневнике оставил заметки о наиболее полюбившихся песнях в записи латинским шрифтом: «Stopotski postolisku» («Стопочки по столику») и «Pobora godilla» («По бору ходила») [Цит. по: 3, с. 47].

Так постепенно европейские путешественники открывали для себя Россию, русский национальный характер.

Русский национальный характер – это целый пласт исследований в философии, культурологии, этнологии. О его непостижимости и уникальности писали многие. Немецкому философу Вальтеру Шубарту принадлежит следующее высказывание: «Русская душа ощущает себя наиболее счастливой в состоянии самоотдачи и жертвенности. Она стремится ко всеобщей целостности, к живому воплощению идеи о всечеловечности» [7, с. 39].

«Русский народ создал правопорядок для ста шестидесяти различных племен – разноязычных и разноверных меньшинств, столетиями проявляя благодушную гибкость и миролюбивую уживчивость» [7, с. 37].

«Русский народ создал прекрасное и самобытное искусство, вкус и мера, своеобразие и глубина которого доселе еще не оценены другими народами по достоинству», – писал И. Ильин [7, с. 37].

Характеристика русского народа, данная В. В. Розановым, удивительным образом проецируется на характеристику русской культуры: «Раса, последнею вступившая

на историческое поприще.., одинаково чуждая стремления как к внешнему объединению разнородных элементов, так и к безграничному уединению каждого элемента внутрь себя, она исполнена ясности, гармонии, влечения к внутреннему согласованию как себя со всем окружающим, так и всего окружающего между собою через себя» [7, с. 21].

Н. О. Лосский на закате своего творческого пути так определил существенные грани характера русского народа: «Чувство и воля, свободолюбие и доброта; даровитость русского народа и его способность к высшим формам опыта». Среди множества высоких перечисляет он и такие своеобразные качества, как «нигилизм и хулиганство» [7, с. 335].

Русский характер со всей глубиной представлен в музыке, здесь он почти «осязаем», он «оживает». Это воин-защитник в произведениях М. И. Глинки, А. П. Бородина; просветленно созерцающий старец Досифей и бесшабашные гуляки у М. П. Мусоргского; православный «мир», способный на все невзгодное (раскольники у М. П. Мусоргского) и среди них личности, готовые к самопожертвованию ради спасения Руси (Иван Сусанин М. И. Глинки, Феврония Н. А. Римского-Корсакова). Широко отражены и градации юмора («добродушный» и смех «сквозь слезы») у А. С. Даргомыжского.

Особенно поддается музыке как языку чувств изображение коренных, существенных граней русского народного характера: сердечность, широта души, безграничная доброта, безбрежность чувств, оптимизм. Русские композиторы чувствовали национальный характер и передавали его во всей его сложности и противоречивости (А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский).

Эквивалентом русского национального характера в музыке является русская народная песня. В ней и через нее отразилась языковая сторона русской культуры и тот непрерывный культурный континуум, который составляет ядро русской национальной культуры.

М. И. Глинка по праву считается первым классиком русской национальной музыки. Он гениально «ухватил» существенные грани русского национального характера и сумел претворить их в музыке.

Национальные корни творчества М. И. Глинки – в русской народной песне. Знаменитое восторженное утверждение М. И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» – передает степень его преклонения перед народной песней и отношение к фольклору как к извечной ценности. Удивительно точны слова академика Б. В. Асафьева «Его творчество родилось среди народной песни и шло с ней, в ней и к ней» [1, с. 8].

В его творчестве ощутимо присутствие всех слоев русского фольклора: старинного и новейшего, обрядового и лирического, кантов и эпических песен, инструмен-

тальных наигрышей и плясовых мелодий, духовного стиха и дохристианских языческих напевов.

Показательно, что ни в операх, ни в романсах Глинки – за единичными исключениями – нет цитат из народных песен. Безгранично щедрый мелодист, Глинка сам создавал напевы, равноценные фольклорным. Он творил в народном духе, не прячась за цитаты. Не стоит сужать, ограничивать гений Глинки, трактуя его слова буквально, как некий догматический, обязательный постулат. Приписывать Глинке роль «аранжировщика» во всем его творчестве – обидно, даже оскорбительно для него. Талантливые народные музыканты умеют сами создавать новые напевы к старым текстам, импровизируют свои мелодические варианты песен. Неужели мы откажем в этой способности Глинке в период расцвета его творчества! В одном из писем Композитор остроумно ответил тем, кто заподозрил его в заимствовании народной мелодии: «Действительно, музыка на песню “Гуде витер” (слова Забеллы) сочинена мною, а если она похожа на народный малороссийский мотив – я в этом не виноват» [1, с. 8].

Многие песни-романсы Глинки созданы на основе фольклорных жанров – и старых, и новейших. Мелодии этих прелестных песен сочинил, разумеется, сам Глинка. Среди них «Ах ты, душечка» (слова народные), «Горько мне» (слова А. Римского-Корсака), «Ах ты, ночь» и «Что красотка молодая» (слова А. Дельвига). Созданные в 20-е гг. XIX в., они тесно связаны с традицией русского бытового романса. В них Глинка расширяет выразительную мелодику, выстраивая период из трех неповторных предложений. В последнем из этих романсов возникает ладотональная переменность (соль минор, Си-бемоль мажор, ре минор). В песне «Ночь осенняя» (слова А. Римского-Корсака) – излюбленная Глинкой трихордовая тройная тональная переменность (Си-бемоль мажор, соль минор, Фа мажор).

Русская народная культура была по преимуществу песенная. Дело Глинки заключалось в сложном перемещении творчества с привычных закономерных и традиционных навыков музыки устной, с ее логикой развития подголоска и техники «распевания», на совсем иной склад мастерства.

Русская музыка XVIII в. характеризовалась процессом исторически закономерного освоения западноевропейской культуры, как вокальной, так и инструментальной. Но происходило это далеко не примитивно и подражательно-наивно или механистично.

В городских культурных центрах и в поместно-усадебном музицировании внедрение инструментализма было вместе с тем и созданием творческо-исполнительских лабораторий, очагов опытных культур по раскрытию и эволюции богатого распевного наследия феодальной эпохи, когда – если не брать культовой музыки – крестьянская песенность диктовала, пожалуй, и городам свой стиль и закономерность техники устного музицирования.

Наряду с инструментализмом, и подчинявшим себе, и подчинявшимся русской «распевочности», шло освоение западноевропейской вокальной культуры, особенно же утонченного итальянского хорового и сольного оперного мастерства.

Величие Глинки состоит не только в том, что он смог в своих творениях передать красоту, мелодичность и распевность русской народной песни, но и в том, что он перенес в профессиональную «ученую» музыку, в композиторское творчество письменной традиции принципы национального, крестьянского, фольклорного музицирования устной традиции.

Двухтомный французский словарь «Великие музыканты» формулирует специфику национального в творчестве Глинки на двух уровнях:

– на уровне оперного жанра – «он придал русской опере драматический уровень, трансформировав его в русло религиозной и патриотической торжественности»;

– на уровне мелодики – «Глинка был первым в своем отечестве, кто стал способен к впитыванию и проникновению в свой язык общедоступных (общеизвестных) мелодических оборотов» [9, с. 43, 245].

В статье о Глинке из энциклопедии «Britannica» констатируется: «В своей “Камаринской” Глинка использовал принцип, ставший характерным для всей русской симфонической музыки, он применил инструментальное варьирование тем – как противоположный развитию в немецкой симфонии» [10, с. 304].

По мнению ученых, формирование национального своеобразия в искусстве обусловлено атрибутивными свойствами человеческого мышления: процессуальным характером и языковой формой его воплощения. Поскольку мышление, в том числе музыкальное, представляет собой процесс, постольку национальное своеобразие проявляется не только как компонент художественной информации, выраженный на уровне средств воплощения, но и как условие структурирования этой информации.

Процессуальность в музыке проявляется в высшем виде движения – в развитии. Наиболее высоким уровнем действия процессуальных факторов мышления является структурно организованный тип музыкального развития, выступающий в качестве вектора формообразования.

Национальный стиль – совокупность выразительных средств в их статике и динамике – выступает в качестве ограничительной системы по отношению к дискурсивному методу в музыке. Между мышлением и национальным стилем устанавливается связь, выражающаяся в отборе и функционировании типологизированных средств выразительности и формообразования.

Ведущей музыкальной формой, отразившей национальную специфику динамического аспекта мышления в русском народном творчестве, стала вариационная форма. В творчестве русских композиторов-классиков, ориентировавшихся как на национальные формы музицирования, так и на европейские классические образцы (в крупных инструментальных формах это сонатно-симфонический цикл), обе формы переплелись в своеобразной сонатно-вариационной форме.

Этим обосновывается столь широко представленная в произведениях русских композиторов-классиков куплетно-вариационная форма. Результатом творческого по-

стижения и развития композиторами-профессионалами особенностей народно-песенной исполнительской манеры оправдано преобладание метода вариационности над другими – вплоть до обновления русскими композиторами общеевропейской сонатной формы.

Песня с вариациями становится одной из наиболее употребительных форм сольных и хоровых эпизодов в русской классической опере. Вариационность присуща не только отдельным номерам, но и развернутым эпизодам (интродукция «Руслана и Людмилы», сцена под Кромами «Бориса Годунова», сцена веча «Псковитянки», свадебный обряд из «Снегурочки») и даже целым операм («Иван Сусанин», «Майская ночь»). Вариационная музыкальная форма, как самобытная, корнями уходящая в народное искусство, включается в широкие процессы симфонизации, а также становится отличительным признаком русского оперного стиля. С культурологических позиций вариационную форму можно классифицировать как национальную форму культуры.

В эпоху Глинки проблема национального в музыке и русской культуре осознавалась в прямой зависимости от ее возможностей адаптировать европейские традиции и образцы.

При сходной сумме базисных сведений, сообщаемых современными отечественными и западными изданиями, «официальный имидж» Глинки у наших зарубежных коллег отличается большей соотнесенностью личности и творчества композитора с европейской музыкой того периода и, наконец, использованием критериев, по которым оцениваются явления определенной исторической эпохи. Так, например, в статье о Глинке из энциклопедии «Britannica» акцентируются такие положения: «Глинка был первым русским композитором, который соединил в своем творчестве интернациональные влияния (в том числе русские), заложив фундамент национальной музыки» [10, с. 304].

Глинка обладал уникальным синтезирующим типом мышления. Перефразируя высказывание самого композитора, он создал музыку «равно докладную» и соотечественникам, и мировому музыкальному сообществу.

Среди классиков, особенно любимых Глинкой, – Бах и Гендель, Глюк, Моцарт и Бетховен, Россини, Беллини и Доницетти. Симфоническое развитие в «Жизни за царя» имеет общие черты с драматургией «Фиделио» и Девятой симфонией Бетховена. Сопрано-остинато «Камаринской» родственно вариационному трио из Скерцо Девятой симфонии, пожалуй, и некоторым «русским квартетам» Бетховена, остинатным построениям его Седьмой симфонии.

Инструментальная палитра «Испанских увертюр» не лишена некоторого параллелизма с берлиозовскими партитурами, а «Вальса-фантазии» – с россиниевскими, веберовскими и штраусовскими партитурами.

В «Жизни за царя», несомненно, учтен и глубоко, самобытно трансформирован опыт итальянских опер (особенно Беллини). Увертюры к обеим операм Глинки написа-

ны композитором, досконально изучившим веберовские оперные увертюры. В «Руслане» заметно оригинальное преломление оперных новаций Вебера («Оберон»), инструментовки, вокально-симфонической драматургии и формы «больших опер» Мейербера, роскошных колоратурных арий итальянских мастеров от Россини до Доницетти. Все эти новейшие в те времена творческие завоевания европейской музыки отнюдь не копируются, а развиваются и преображаются смело, оригинально и очень по-русски.

Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков в XIX в., Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Шостакович в XX – имена всемирного звучания. Их музыка проникла в сознание западной интеллигенции независимо от разных, противоположных оценок и вкусов в различных, часто противостоящих друг другу кружках и слоях общества.

Мусоргский – символ новаторства не только для импрессиониста Дебюсси, но и для авангардистов Луиджи Ноно, Донатони. Чайковский – кумир Малера, Пендерецкого... Первый мотив «Богатырской симфонии» Бородина был боевым кличем «апашей» во главе с Равелем. Одна из пьес Пристли – «Странное происшествие, случившееся с мистером Кейтлом и миссис Мун» идет под звуки «Половецких плясок», исполняемых в грамзаписи. Стравинский – лидер всей современной музыки первой половины XX века. Рахманинов – кумир любителей «традиционной», эмоционально открытой романтичной музыки. Шостакович – и символ новой России, антифашистской борьбы русского народа во Второй мировой войне, и скрытый диссидент, обличитель сталинизма в бестекстовой симфонической музыке. Скрябин – влиятельный мэтр для Мессиана, Булеза. Прокофьев – соратник Шимановского, Онеггера и Мийо, один из любимых мастеров для Лютославского.

Глинка, «папа-Глинка», признается как прародитель, якобы уже устаревший даже для французов начала XX века.

Известно, что русская культура формировалась в открытом информационном пространстве. Широким и интенсивным связям с Европой, например, способствовали реформы Петра I и объективные социально-политические причины, подготовившие их. Освоение и творческое претворение «чужого опыта» Д. С. Лихачев объясняет тем, что античность и Ренессанс оказались у нас «пропущенными»: «Отсутствие той или иной стадии... требует своей компенсации, восполнения. Помощь обычно приходит от идеологии, от культуры, черпающих при этих обстоятельствах свои силы в опыте соседних народов» [4, с. 14].

«Зрелым» восприятием иноземного влияния стала и европеизация русской литературы в XVIII в., состоявшая «не только в том, что россия, достаточно тесно связанная и до того с греческий и славянским миром, стала на путь простого знакомства с литературами Запада, но и в том, что это знакомство в результате внутренней подготовленности русской культуры смогло принести обильные плоды» [4, с. 139].

Немаловажную службу сослужили здесь и проявления русской ментальности. По словам Достоевского, «Всякий француз может служить не только своей Франции, но и человечеству под тем лишь условием, что остается наиболее французом, равно – англичанин, немец. Один лишь русский получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Эта всечеловечность, всеохватность, всесимпатия – есть основная черта русского идеала человека» [Цит. по: 8, с. 35].

Сопоставление Бородина с Бетховеным не раз возникало в зарубежной музыкальной критике при жизни русского композитора что, разумеется, означало признание совершенства музыки Бородина. В нем видели художника самобытного, ярко национального, в чьем творчестве получила оригинальное, гармоничное развитие традиция классического симфонизма.

Примечательно и то, что некоторые западноевропейские критики позднейшей поры, сравнивая симфонии русского композитора с брамсовскими, отдавали предпочтение Бородину. Подводя итоги, английский музыковед Ф. Хезльтон утверждал, что «если говорить о верности структуре классической симфонии, диплом высшего мастерства в последней четверти XIX в. следует присудить не Брамсу, а Бородину» [2, с. 89]. Едва ли подобное противопоставление исторически оправдано. Но сам факт его многозначителен для западноевропейской критики, которая длительное время почитала немецкую музыку высшим мерилом художественных ценностей.

Мысль о том, что знакомство с произведениями Бородина и других представителей Новой русской школы поможет западноевропейской музыке преодолеть гипноз вагнеровского влияния, встречается во многих статьях и выступлениях бельгийских и французских критиков. С наибольшей отчетливостью ее выразил выдающийся французский композитор и фольклорист Л.-А. Бурго-Дюкудре в курсе истории русской музыки, который он читал в Парижской консерватории в 1887–1888 гг. В заключительной лекции он сказал: «Западная музыка отжила свой век... После Вагнера на этой дороге ничего не осталось... Русские же указали нам совсем новый путь. Они окунулись в народ и вынесли оттуда новое животворное начало. Они открыли новый источник, из которого могут черпать все европейские композиторы. Они открыли ритмы и гаммы, из которых гениальный композитор может создать новые, совершенно не известные в музыке произведения. Я смело заявляю вам, что Вагнер не может нам принести никакой пользы, но изучайте русскую музыку: ее влияние будет спасительно (son influence sera solitaire pour nous)» [2, с. 89].

Библиографические ссылки

1. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. – Л.: Музыка, 1978. – 311 с.
2. Гозенпуд А. А. Мировая слава поистине бессмертного художника // Сов. музыка. – 1983. – № 12. – С. 87–94.
3. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1984. – Т. 2. XVIII век. – Ч. 2. – 336 с.

4. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. – Л.: Наука, 1973. – 254 с.
5. Лосский Н. О. Характер русского народа. – М.: Совет Русской православной церкви; Даръ, 2005. – 336 с.
6. Разумовский Д., протоирей. Церковное пение в России // Муз. академия. – 2000. – № 4. – С. 44.
7. Русская гамма: истоки национального своеобразия: сб. ст. / сост. Е. Пенская. – М.: Европа, 2006. – 112 с.
8. Сагатовский В. Н. Идеал человека в русской культуре // Человек и духовные основы возрождения России. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. – С. 34–41.
9. Dictionaire de grand muiciens. – Paris, 1987. – Vol. 1. – P. 243, 245.
10. The New Encyclopaedia Britannica. – Chicago, 1994. – Vol. 5. – P. 304.

С. Б. Максюкова

Кузбасский государственный технический университет

СОБОРНОСТЬ КАК РУССКИЙ ПУТЬ ОТ ОБЩИНЫ ДО ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА

Здесь русский дух,
здесь Русью пахнет…
А. С. Пушкин

Народный дух в современной философской литературе трактуется вслед за Гегелем как сверхиндивидуальное, обнаруживающееся в проявлении объективного духа в праве, морали, нравственности, обществе и государстве [4, с. 285]. Поскольку данное понятие (**народный дух**) не получило дальнейшего развития, за исключением концепции права Савиньи и «народной психологии» В. Вундта, обратимся за разъяснением непосредственно к Гегелю. В «Философии духа», одной из своих самых фундаментальных работ, мыслитель рассматривает народный дух как природную необходимость, пребывающую в сфере наличного бытия [2, с. 371]. Гегель поясняет, что природный дух обнаруживается во внешнем образе жизни, занятиях, формах тела и предрасположенности. Но еще в большей мере, считает философ, народный дух проявляется во внутренней тенденции и способностях интеллектуального и нравственного характера народа [2]. Гегель обращает при этом внимание на постоянство народного духа (национального характера), обнаруживающего себя на всем протяжении истории народов. Он пишет: «Национальное различие столь же прочно, как и расовое различие наций» [Там же, с. 66].

Итак, мы уяснили, что народный дух, обусловленный природным духом (понимаемый нами как генетически заданный Богом или природой), обнаруживает себя в образе жизни, занятиях, образе мыслей, нравах, обычаях, традициях, морали, нравствен-

ности, системе законов, типе и форме государственного устройства и управления. Он проявляется не только во внешних формах жизнедеятельности социума, но и испытывает на себе их формирующее воздействие. Здесь мы имеем тесную взаимосвязь формы и содержания, скорее – формосодержание народного духа, которое приобретается и развивается в процессе социальной жизни, оставаясь имманентным относительно самой нации.

Попробуем проверить нашу гипотезу на примере изучения русского народного духа и его осмысления в философской литературе. Начнем рассмотрение нашего вопроса с онтологического аспекта, поскольку именно «наличное бытие» славян-русичей приоткроет нам завесу над истоками «загадочной» славянской души и русского национального характера.

На основании изучения исторических и литературных памятников Древней Руси («Велесова книга», «Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве» и др.) мы можем предположить, что этнический архетип славян-русичей был основан на **соборности**, вызванной жизненной необходимостью. По свидетельствам отечественных и зарубежных историков, у славяно-русских племен не было института частной собственности на землю; земля была общинной, не было и рабства. Неустойчивые погодные условия вынуждали собирать всех работоспособных соплеменников для проведения сезонных земледельческих работ. Собирания этнических сил требовала также необходимость отражения внешней опасности, исходящей от многочисленных захватчиков. Внешняя опасность усугублялась равнинным ландшафтом Руси. Соборность как «согласие всех и каждого» действовала как принцип «народоправства» при принятии вечевых решений (на участие в вече – народном собрании – имел право каждый свободный гражданин, представительство не допускалось; действовал принцип единогласия, по которому, если даже один человек голосовал против, решение не принималось). Князья выбирались вечем и призваны были защищать землю и народ от внешней угрозы и править, т. е. осуществлять право-закон. Соборность была также и мироощущением славян-русичей, обусловленным их мифологическим сознанием, представлявшим наших предков внуками Бога Солнца. Божественное родство почиталось в обычаях, связанных с поклонением светозарному родоначальнику этноса, сохранившихся до сих пор в русских народно-религиозных празднествах (Коляды, Масленица, Купала). Сознание сопричастности к самому совершенному, праведному и доброму существу, одинаково любящему и согревающему все живое на Земле, формировало глубокую сопричастность к своим «солнечным братьям» – соплеменникам, с одной стороны, а с другой – придавала каждому отдельному человеку сознание своей «солнечности», чувство собственного достоинства и стремление к самоутверждению. Но поскольку другие воспринимались как неотъемлемая часть жизни индивида и составляли с ним целое – «мы», то и самоутверждение каждого усиливало «мы» – не было насилия над лично-

стью, каждый оставался самим собою, занимая свое место в упорядоченной системе этнического сообщества. Выполнение долга с точки зрения общего блага было главным принципом жизни для всех членов сообщества; начиная с 7-летнего ребенка, осваивающего воинское искусство верховой езды, и заканчивая старейшинами и князьями – все трудились для общей пользы.

Закрепляясь в славяно-русской культуре в форме идеала, соборность проявляется в обычаях, обиходе, укладе жизни, традициях, знаниях, убеждениях, верованиях народа.

Принятие Русью христианства в лице византийско-православной церкви вдохнуло в **соборность** новый духовный смысл, возвышая ее от правила общежития «ближних» и Символа веры до универсального принципа человеческих отношений и кредо образа мыслей. Особенно большие заслуги в одуховлении соборности принадлежат русским пророкам, святым.

Она (соборность), возведенная русскими пророками (Сергей Радонежский, патриарх Алексий и др.) в высший смысл человеческих отношений, становится духовной основой, объединяющей русские этносы в нацию.

Не случайно Л. Н. Гумилев придавал феномену соборности системообразующее значение для русской нации: «Евразийские народы строили общую государственность, исходя из принципа первичности права **каждого народа** на определенный образ жизни на Руси. Этот принцип воплотился в концепции **соборности** и соблюдался совершенно неукоснительно. Таким образом обеспечивались и права отдельного человека» [3, с. 298].

Соборность служит не только объединяющим и организующим началом русской нации, но начинает выполнять функцию саморегуляции всего российского социума как в сферах политической, экономической, нравственной, религиозной, общественной жизни, так и в сфере семейных и межличностных отношений.

Соборность становится основой той нравственной субстанции, в которой жила Россия. Именно она, соборность, незримо присутствуя в чувствах и менталитете народа, обуславливала его совесть (голос Бога – Весты – древнерус.) и формировала понимание справедливости как равного права каждого. Соборность же определяла меру свободы и ответственности каждого участника общежития.

Так, можно с достоверностью говорить о проявлении феномена **соборности** в принципах организации и нравах крестьянской общины в России в XIX в., в которой «горе и радость делят вместе, чувствуют обязанность помогать друг другу и в то же время “мир”, выступая судьей и защитником, явился источником правды и справедливости» [5, с. 282–284].

Претворяясь в сфере «наличного бытия» в нравственных устоях, нормах морали, системе законов, укладе жизни, этических правилах, формах государственности

(монархия на Руси изначально была властью выборной), соборность как базовое качество славяно-русских этносов отражается в народном сознании не только в учениях религиозных, но и в народном творчестве, поэзии, мифологии, фольклоре. Свое высшее развитие и духовное постижение феномен соборности получает в философской мысли России, что свидетельствует уже о самосознании и самопознании народного духа, иными словами, самоидентификации русской нации.

Здесь, прежде всего, следует обратиться к творчеству А. С. Хомякова, для которого **соборность** явилась предметным исследованием и главной идеей обоснования самобытности России. Мыслитель формулирует **соборность** как «единство во множестве». **Соборность** – это «единство свободное и органическое; живое начало которого есть Божественная благодать взаимной любви» [7].

По Хомякову, **соборность** является душой православия и составляет основу триединства силы России – веры, народа и власти. Органично сочетая свободу и единство, соборность соединяет индивидуализм и коллективизм в одно целое, получившее в русском языке многозначный смысл – «общину». Н. А. Бердяев, характеризуя «хомяковскую идею соборности», выделяет в ней основные, существенные черты: «Это и есть русская коммунитарность, общинность, хоровое начало, единство любви и свободы» [1, с. 87]. И. В. Киреевский видит **соборность** в духовной и идейной цельности личности, в ее единстве с общим. Мыслитель из всех сфер духа отдает первенство моральной сфере, поскольку от ее «здоровья» зависит «здоровье» всех других.

В. С. Соловьев, как известно, принимает идею соборности от славянофилов, развивая ее в идею всеединства. С позиций своей метафизической системы всеединства Соловьев решает и проблему человеческого духа. В «Критике отвлеченных начал» философ дает общую схему понимания человеческого духа. Онтологической и духовной основой духа выступает Абсолют, определяемый Соловьевым как сущее. Сущностью духа является благо, проявляется же дух (существует) в воле. С духом в тесной связи находится ум, стремящийся к истине (познанию) и существующий (проявляющийся) в наших представлениях. В тесной зависимости от духа находится душа человека, стремящаяся к красоте и проявляющаяся в чувствах.

В статье к энциклопедическому словарю о Гегеле Соловьев, рассматривая гегелевские концепции абсолютного духа (тождество субъекта – объекта), дает собственное определение человеческого духа, понимаемого как индивидуальное существо, обладающее своим смыслом [6, с. 433]. Дух субъекта есть, по мнению философа, сосредоточение, центр человека. Бытие духа есть сущностная, субстанциональная основа. Сама жизнь является проявлением духа. И именно на человеческий дух возлагается ответственность за судьбы мира.

Идея соборности развивается С. Н. Трубецким в концепции «Соборной природы сознания», С. Н. Булгаковым в его «соборном хозяйствовании», С. Л. Франком, П. А. Флоренским и другими отечественными философами.

Как видим, теме русского народного духа уделялось много внимания в философской мысли и в социально-гуманитарном знании. Сегодня мы имеем достаточно цельное представление о базисных чертах русского характера, его отличительных особенностях.

Однако нельзя рассматривать соборность как некую «автоматическую матрицу» – формулу гармонии, заданную русской нации. Соборный архетип русских, заложенный в их этнической и исторической памяти, имеет неоднозначное проявление – он может быть и созидательным, и разрушительным для нации. Феномен соборности содержит в себе два противоположных начала: с одной стороны, это самоценность каждой отдельной личности (мнение каждого было когда-то значимо при принятии решений – как в польском сейме до недавних пор), с другой стороны, – неразрывная солидарность с другими (согласие во имя единения и выживания). Их гармония обуславливает существование сообщества как нераздельного целого, нарушение же равновесия между ними ведет к расстройству внутренней структуры всего этнического социума и потере им устойчивости.

Приоритет того или иного начала в соборности вызывают центростремительные и центробежные тенденции, усиливающиеся сопутствующими историческими и социальными факторами, а также состоянием правового, религиозного, нравственного и политического сознания народа. Так, доминирование коллективного права может обернуться семейным, классовым или государственным диктатом, ущемляющим как личную, так и общественную свободы. Доминирование же личностного права, приоритет «самости» приводит к нарушению преемственных связей между поколениями, разрушению социального сотрудничества, распаду традиций в общественной жизни, нигилизму в духовной сфере, анархизму в политической, криминалу в экономической сфере и хамству, хулиганству в быту. Чем сильнее укоры совести от живущего в подсознании русского соборного архетипа, тем сильнее желание ее заглушить. Со снятием ответственности перед сообществом индивид теряет свое функциональное назначение в системе, свою социальную «привязку» и становится неуправляемым радикалом. Выпадение из структуры системы большой массы радикальных элементов становится угрожающим для существования самого социума.

Соборностью можно объяснить извечный вопрос на Руси: «Как жить, чтобы святу быть». Но нарушение равновесия между «единством и множеством», базового триединства «вера, власть и народ» приводит к тому, что каждое поколение русских вот уже целое столетие (с ускоряющимся темпом истории) стремится либо полностью перестроить наш общий дом – Россию, либо внести в него радикальные новшества, переписать заново отечественную историю. Хотя эти «вклады» порою оказывались динамитом, разрушающим все здание, но пока его фундамент, сцементированный соборностью предков, сама душа русского народа с ее извечной добротой, жалостливо-

стью, угрызениями совести, поисками смысла бытия и Бога остаются целыми – жива Россия.

Сегодня в России «свободными радикалами» являются армии безработных, «бомжи», одичавшие, безнадежно опустившиеся люди, с которыми никто не считается, как будто они стали «невидимками», неким феноменом «полтергейста» для наших властей. Отсутствует точная статистика по сиротству и беспризорным (одни отечественные чиновники называют цифру 1 млн, другие – 2 млн), наркоманам, алкоголикам, проституткам. Их общее количество – такая же тайна для общества, как смертельный диагноз для больного. Без помощи государства и сочувственной поддержки народа им не подняться. Растерявшееся же большинство народа под натиском «западных» реформ, основанных на тотальном принципе «все против всех» (вместо родового «все за всех»), потеряло ориентацию и впало в глубокий индифферентизм. Государство самоустранилось от нужд общества, своих основных функций управления и организации системы и с трудом поддерживает внешний имидж страны.

Соборный генотип русского человека, обусловленный историческими корнями и судьбой самой России, не позволяет ему «вписаться» в чужие прагматические мерки западной культуры. В этих условиях нам суждено или погибнуть как нации, став лишь «человеческим материалом», или быть «обитателями» территории России, по отзывам западной прессы. Благоприятный исход для страны в целом и, следовательно, для каждого из нас возможен лишь при наличии у духовной элиты общества объединяющих национальных идей и стратегических целей, сообразных общенациональным интересам, а также необходимых воли и энергии для их осуществления. Если общество находится в состоянии, близком к аномии, то единственный путь к спасению – возведение в закон воли здоровых элементов общества.

Во имя спасения своих детей и возрождения России мы должны сегодня совершенно сознательно идентифицировать свой соборный архетип с его правами народа, равными волеизъявлению каждого человека. Осуществление этой сверхважной цели, по нашему мнению, необходимо начинать с открытого обсуждения сегодняшнего хозяйствования и управления на предмет их соответствия критериям человечности, нравственности и интересам страны. Следующим шагом в нашем движении по пути укрепления российского общества должно стать определение меры ответственности и выполнение обязательств перед народом всеми структурами государственной власти, ее законодательными и исполнительными органами, всеми субъектами хозяйственной и иной деятельности, выборными контролирующими органами, организованными на общественных началах из числа добровольцев, неравнодушных к судьбе России. Основы нравственного правопорядка должны быть приняты и утверждены на всех уровнях – от федерального (должны быть закреплены Конституцией) до местного и должны быть обязательными для всех субъектов деятельности.

Опираясь на исторические традиции и отечественный опыт правосознания и правоведения, можно сформулировать основные принципы всероссийского государственного порядка и единения общества на нравственной основе.

Пусть это будет сегодня лишь идеалом должного, к которому следует стремиться, на который надо равняться, которому надо подражать и следовать. Прав был гениальный русский философ В. С. Соловьев, когда говорил, что приобщение к Добру силой не дает результатов. Однако остановить зло можно действительно только силой. И такой силой должен стать нравственный закон – он будет насущным требованием современного российского общества, выражением его воли, осмысленной национальной идеей и базовой основой нового гражданского общества.

Еще есть историческая возможность очиститься, вылечить свой больной общественный организм и стать духовно сильнее, опираясь на национальный генотип и наши культурные корни, как уже не раз бывало в отечественной истории.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н. А. Русская идея. О России и русской философской культуре. – М., 1990.
2. Гегель Г. В. Ф. Философия духа. Энциклопедия философских наук. – М., 1977. – Т. 3.
3. Гумилев Л. Н. От Руси до России. – М., 1992.
4. Краткая философская энциклопедия. – М., 1994.
5. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. Нравственная философия. – М., 1991.
6. Соловьев В. С. Гегель. Энциклопедический словарь. Соч.: в 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
7. Хомяков А. С. О старом и новом. – М., 1994.

С. Б. Морозов

Кузбасская государственная педагогическая академия (г. Новокузнецк)

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Любая религиозная традиция существует не только в небесном, но и в земном, историческом измерении. И это историческое бытие ее отражается во всей своей противоречивости в том, что можно назвать религиозной культурой.

Культуру вообще принято рассматривать как нечто рукотворное, как форму и результат человеческой деятельности. Необходимо также указать на факт социального бытия культуры, ее историчность, связь с жизнью конкретного общества, а посредством него с природой. Все это присуще и культуре религиозной, под которой мы понимаем совокупность теоретических представлений, норм, ценностей, моделей и образцов деятельности, представляющих теоретическую и практическую реализацию фундаментальных религиозных принципов. Религиозная культура есть в некотором роде попытка перевести метафизическую реальность на человеческий язык, она есть место встречи

Бога, мира и человека. Убеждение в этом, осознанное и отрефлексированное, коренным образом отличает религиозную культуру от культуры предельно секуляризированной – с одной стороны, а сам факт наличия человеческого творчества, преобладание человеческой активности, обусловленной историей и природой, рациональных моментов и человеческих эмоций, ей соответствующих, от метафизической сферы религии как таковой – с другой. Религиозной можно назвать любую культуру, осознающую себя как носительницу и проводницу метафизических принципов непосредственно в истории человеческого общества, при условии, что это сознание подкрепляется в ней еще и самой деятельностью в этом духе.

В религиозной культуре всегда существует два вектора развития: первый из них ориентирован на уход из природной и социальной действительности, что, в общем, слабо соответствует христианскому религиозному идеалу, второй – на ее творческое преображение. Крайности того и другого вектора развития дают в итоге два типа культуры, равноудаленных от исходного идеала религиозной культуры – фанатичную антикультуру, а по сути культурную религиозную традицию, в большей степени формально, чем содержательно религиозную, претендующую на то, чтобы подменить собой религию, либо секуляризованную культуру современности. Возникновение первой обусловлено религиозным идеализмом (в бытовом смысле этого слова), стремлением отринуть историю во имя вечности, пользуясь религиозной терминологией, преодолеть грех чудесным, магическим образом, сразу, мгновенно, минуя долгую стадию искупления, долгий путь обретения веры через сомнения и поиск, который и составляет содержание культурной деятельности. Вторая развивается первоначально на основе религиозного делания, а затем, минуя определенные переходные стадии (к примеру, в европейской культуре, развивавшейся под воздействием христианства, ими были пантеизм и деизм), приходит к мысли, что такого рода делание возможно лишь в рамках природной необходимости, законов исторического развития общества и на основе эгоистических побуждений и прагматических интересов самого человека. За этим впоследствии следует отказ от идеи абсолютных ценностей и норм, что в результате приводит к разрушению целостности конкретной культурной традиции и ее окончательному краху. По большому счету, это путь, по которому идет в своем развитии современная гуманистическая традиция.

Культура, которая еще придерживается идеи всеобщих априорных принципов, неписанных канонов и абсолютной истины, утратив при этом сознание их религиозной природы, представляет собой переходный тип к полностью секуляризованной культуре. В этом смысле это еще не вполне разложившаяся религиозная культура, но такой ее тип, который неизбежно движется к угасанию и гибели, логическому следствию утраты целостности, четкого сознания цели и идеи сопричастности к высшим смыслам бытия.

Соответственно указанным векторам развития вглубь и вовне в религиозной культуре можно выделить два основных пласта, само существование которых мотивировано обусловленностью культуры, с одной стороны, природой и общественной ре-

альностью, с другой – религией. Это, во-первых, внутренний религиозно-культурный пласт, состоящий из теоретических (богословских) положений, концептуальных схем, моральных принципов, в определенной степени священных обрядов, которые направлены на природную и социальную реальность, но не зависят от нее, и, во-вторых, внешний круг, культурно-религиозный – бытовая практика, светская культура конкретного общества, социальной общности, основанная на религиозном откровении, но связанная и в ряде моментов обусловленная настоящим состоянием природы, конкретной социальной действительностью, определенным этапом исторического бытия культуры.

Наличие этих двух пластов придает религиозной культуре дух внутреннего противоборства, конфликта, поскольку оба они стремятся выдать себя за истинное и единственно верное содержание и форму религиозной культуры. Острота их противоборства связана также и с существующим между ними взаимообменом, сущностно необходимым для каждого из них, но одновременно и содержащим в себе опасность интервенции и утраты собственных базовых оснований.

Это взаимодействие двух тенденций развития вглубь и вовне проявляется сейчас в процессе создания светских форм православной религиозной культуры, возрождения православной церкви, православной мысли, искусства.

Православие, не так давно еще отодвинутое на задворки культурного развития, в последние годы стремится вернуть себе центральное место в отечественной культуре. И это его стремление встречает довольно широкую поддержку. Именно в православии, сыгравшем громадную роль в формировании русской национальной культуры, русского национального сознания, многие видят ту силу, которая вернет им былое величие. Но это стремление вернуться к истокам встречает на своем пути немало препон, связанных не только с открытым противостоянием тем идейным течениям, которые отвергают саму идею русского национального своеобразия, идею ведущей роли православия в отечественной культуре. Опасность для развития самой православной культуры в настоящий период таится не столько в этой открытой борьбе, в которой оба противника выступают, что называется, с поднятым забралом, она связана с той сложной системой компромиссов, уступок и синтезов, которые неизбежны в условиях безраздельного господства гуманистической идеологии.

Необходимо принять во внимание то, что гуманистическая традиция так или иначе оказывает воздействие на процесс формирования, становления и развития современных форм православной культуры. При этом нередко забывается о том, что христианство вообще и православие в частности имеет ряд принципиальных расхождений с гуманизмом.

Если говорить о последних (а именно они интересуют нас в первую очередь), то следует учитывать тот факт, что ими являются не только антропология и этика (антропологические и культурологические расхождения скорее производны), о чем говорится очень часто, сколько изначальное восприятие мира, принципиальные установки онтологического характера.

В чем же они состоят? Прежде всего, в том, что в онтологическом плане гуманизм опирается на две базовых идеи, которые неприемлемы для религиозного сознания: механистическое понимание мира и безосновность, своеобразной манифестацией которой в XX в., к примеру, был атеистический экзистенциализм.

Именно из механистической картины мира принципиально отрицающей идею органического единства, сопряженной с онтологическим плюрализмом, трактующим любую общность как простое суммирование индивидов, логически вытекают столь излюбленные гуманизмом постулаты индивидуалистической антропологии, нравственного релятивизма и толерантности.

Гуманизм, выдвигая в центр мира человека, ставит его в исключительное положение простым противопоставлением всему и вся, наделяет его негативной свободой, отрывая от мира и Бога. Безосновность гуманизма нигде так ярко не раскрывается, как в его протестном пафосе, который перетекает в дух ресентимента, определяющего форму и содержание гуманистической идеологии.

Увы, этот протестный пафос и соответствующий ему дух ресентимента становится достоянием современной православной культуры.

Характерным примером этого может являться все более захлестывающий в последнее время православную общественность антисоветизм. Тема репрессивности и антигуманности коммунистической теории и практики остается одной из наиболее излюбленных и обсуждаемых как в обществе, так и в православных кругах. Само по себе это вполне объяснимо психологически, однако вряд ли приемлемо в свете создания новых форм православной культуры, поскольку позиция «анти» может подменить позитивное начало, изначально в ней заложенное, помешать подлинному культурному творчеству, отбросив к исторически отжившим культурным формам, взятым на вооружение под воздействием ресентимента. Ненависть к советскому прошлому, коммунистической идеологии, марксизму как антропологическому, социальному и экономическому учению начинает выполнять роль едва ли не единственной объединяющей основы пусть не для всей РПЦ, но для довольно значительной части православной общественности. На этом фоне отмечается отход от исторической правды в угоду тому же духу мстительности и зависти, обеление действий и поступков, неприемлемых не только с точки зрения конкретно-исторической, но и абсолютной христианской нравственности (наиболее показательна здесь история с генералом Власовым, псковской миссией, замалчивание исторических фактов, связанных с жизнью церкви в советское время, фальсификация сведений о советском обществе и культуре в целом).

При этом закрываются глаза на позитивные стороны марксистской теории, положительные моменты ее практического осуществления в СССР. В коммунистической идее игнорируется то, о чем писал, к примеру, в своей работе «Интегральный гуманизм» Ж. Маритен: «Социализм в XIX столетии представлял собой протест человеческого сознания и его наиболее плодоносных инстинктов против бед; они взывали к небу. Было великим делом преобразовать капиталистическую цивилизацию и проти-

вопоставить безжалостным силам смысл справедливости и смысл достоинства труда; социализму принадлежала инициатива в этом деле. Он вел суровую и трудную борьбу ради многочисленных человеческих привязанностей и самых волнующих человеческих качеств – какими обладает бедный люд. Он любил бедных. Его нельзя эффективно критиковать, отказывая ему во многих достоинствах» [см.: 2].

В резко негативном отношении к коммунистической идеологии отчасти проявляется и элемент зависти к смелости и решительности, с какой ее поборники взялись за преобразование социальной действительности и преодоление пороков и изъянов, присущих буржуазной цивилизации, и к тем реальным результатам, которых советское общество на этом пути добилось. Это маскируется вполне гуманистической по характеру риторикой о жестокости, громадных человеческих потерях и заповедях любви. При этом словно забывается о том, что само православие стоит на идеале жертвенности и бескомпромиссной борьбы со злом во имя справедливости и подлинной человечности. Рассуждения о человеколюбии словно скрывают не только зависть и мстительность, но и неготовность, нежелание перейти к социальному творчеству, к активным действиям, утверждающим более справедливое общественное устройство. Более того, они работают на создание фальшивого образа человеколюбия перед лицом явной несправедливости и отрицания человечности. Поэтому нельзя не согласиться со словами М. Шелера, который еще в начале XX в. говорил: «…Насколько более благородно в нравственном смысле выглядят рядом с ними как раз те формы социализма, которые ищут победы не на стезе “гуманности” и “любви”, а на пути организации чисто *экономических интересов* и честной борьбы *классов* между собой. Может быть, адепты этих форм социализма в той или иной степени и отошли от христианства; но даже они чтут его по своему глубже, чем те, кто хочет избежать борьбы, превратив «любовь» в социально-политический принцип. Ибо последние извращают саму сущность христианства и – в зависимости от того, насколько они в этом преуспевают, – добиваются того, что те, кто отошел от него, уже никогда не смогут к нему вернуться. Христианская мораль запрещает классовую *ненависть*, но она не против честной классовой *борьбы*, ведущейся исходя из осознанных целей» [3, с. 141].

Негативное отношение к коммунистическим идеям вполне может быть вызвано и тем, что советский проект в определенной степени представлял реализацию социального идеала христианства. Это понимал и об этом писал в свое время В. В. Зеньковский: «…Корнем социальных стремлений были у большинства нашей интеллигенции их неудовлетворенные религиозные запросы, та жажда церковного единения и братства, которая загорается лишь в сердцах, осиянных светом Христовым. Наши социальные утопии и планы создавались в атмосфере Православия…» [1, с. 297].

Опасность чрезмерного увлечения критикой прошлого состоит и в том, что невольно с вещами, в самом деле чуждыми русской и православной традиции, отвергается та национальная традиция, сформировавшаяся под воздействием православия, кото-

рая проросла сквозь заимствованное с Запада и овеянное теми же гуманистическими идеалами, марксистское учение.

Отвержение коммунистической идеологии, и в самом деле скомпрометировавшей в определенной степени идею социальной общности своей практикой, отказ от идеи единства ведет к отрицанию самого принципа общественной солидарности, невольному ограничению принципа соборности, который действует внутри самой Церкви и который рассматривается как необязательный для осуществления в социальной реальности. Отрицание принципа солидарности проявляется и на нравственном уровне. Идея солидарности подменяется принципом эмоциональной отзывчивости, соседствующей нередко с отказом от самой идеи человеческого единства. Принцип жалостливости, коренящийся в эмоциональной сфере, который определяет существование современного института благотворительности, сменяет христианскую духовность, лежащую в основе живого дела любви, а отвлеченный гуманизм как продукт абстрактного интеллекта – принцип человеческого братства, который может быть реализован в полной мере лишь в определенных социальных условиях.

Итогом подобного подхода является общее негативное отношение к активной социальной позиции, а точнее присоединение к господствующей ныне в массовом сознании идее неизменности, незыблемости существующего положения вещей в обществе и культуре. Это подкрепляется ссылкой на потребность обращения от внешней социальной активности к жизни внутренней, которая, как уже отмечалось выше, создает реальные преграды на пути создания новых культурных форм в сфере политической и социально-экономической жизни.

Индивидуалистическая психология, развивающаяся под воздействием подобных представлений, в равной степени распространяется как на общесоциальные дела, так и на вопросы, затаивающие жизнь церковную. Тезис «очиститесь сами от грехов, прежде чем говорить о несовершенстве власти и Церкви» отдает гуманистической риторикой и идеалами автономии и индивидуализма, совершенно чужд идеям христианства.

Причудливые формы под воздействием гуманистических традиций принимает стремление православия расширить свое присутствие в обществе посредством образования. То, какое направление это приняло, нельзя рассматривать иначе как череду уступок господствующим неправославным формам мировоззрения. Об этом свидетельствует, во-первых, молчаливое, а порой не только, если вспомнить последнюю резолюцию Всемирного русского народного собора, согласие с теми реформами в сфере образования, которые насаждаются в наше время. Недовольство Церкви, православной общественности вызывают лишь вопиющие факты, затрагивающие авторитет РПЦ, вроде элементов ювенальной юстиции, сексуального просвещения, валеологии, или отдельные педагогические новации (толстовство, вальдорфская педагогика). Трудно сказать, чем вызвано это молчаливое согласие. Может быть, в нем выражается отсутствие социальной активности, недостаток творчества, о котором было сказано выше, неспособность предложить новый вариант системы обучения и воспитания, согласую-

щийся с духом православия. Или в нем сказывается недостаточно глубокое понимание существующих в образовании проблем. А может быть здесь находят свое отражение ложно трактуемые принципы отношения Церкви и власти, Церкви и мира, рассматриваемые совершенно в духе сервильности или излюбленной современным гуманизмом идеи толерантности.

Увы, последние принципы накладывают свой отпечаток и на историю с введением в состав образовательной программы предмета «Основы православной культуры» (ОПК), который, несмотря на то, что его нередко пытаются представить как победу РПЦ, на самом деле является, в определенной степени, капитуляцией перед господствующим гуманистическим, либеральным мировоззрением.

Во-первых, само введение ОПК вполне вписывается в логику новоевропейского гуманизма в его либеральном варианте, с идеями толерантности, диалога культур, равноправного доступа индивида к его национальной культуре и реализации прав на свободную самоидентификацию. Этот факт, в общем-то, не отрицают такие авторитетные представители РПЦ, как А. Кураев и В. Чаплин.

Во-вторых, соглашаясь с такой формой ОПК, православие отказывается от своего первенства и монополии не только в вопросах религии, фактически уровняв себя с другими конфессиями, но и общего строительства культуры. Православие обретает некую нишу в современной культуре, но это вряд ли согласуется с тезисом о его ведущей роли. Православие, православная культура таким образом становится лишь одним из факторов формирования единой российской культуры, инструментом в реализации сиюминутных интересов нынешней власти, связанных с конструированием новой «российской» нации и идентичности.

Наконец, соглашаясь на введение ОПК, православие идет по ложному пути, чреватому сужением всего богатства религиозной традиции к набору рационализованных схем и чисто формальных представлений о культурных обычаях и традиции православия. Велика здесь и опасность впадения в этнографизм и сведения всего содержания православной религии, православной культуры к обрядовости, к консервации или механическому воспроизводству исторически сложившихся в определенный момент культурных форм.

Нельзя отрицать и того, что, вводя ОПК в его нынешнем виде, православие может оказаться в положении стоящего на службе у государства, взяв на себя позабытую за десятилетия роль охранительницы государственных устоев. Само по себе это не является отрицательным моментом, поскольку общественная и культурная жизнь нуждается в наличии некоего скрепляющего и обеспечивающего устойчивость и преемственность культурной традиции начала. Но здесь опять встает проблема положительного творчества, с одной стороны, и превращения в придаток государственного механизма и слепого воспроизводства отживших культурных форм – с другой.

Ту же тенденцию превращения православной традиции в разновидность субкультуры и факт общей неразвитости творческого начала можно наблюдать и в сфере

искусства. Если говорить о так называемом православном искусстве, то оно демонстрирует своеобразное самозамыкание современного православия в самом себе, невольное стремление занять определенную нишу в культуре, не претендуя на главенство в ней.

Православное искусство, наиболее громко заявляющее ныне о себе в литературе и кинематографе, не столько несет идеи православия, делая их общедоступными для всех, сколько сосредотачивается на живописании подробностей быта, жизни, интересных и понятных, в основном, людям «воцерковленным», собственно, и живущим этой жизнью. Цели катехизации уступают место творческим задачам, параллельно искусство из сферы переходит превращается в сферу идеологии. Вместо объемного и глубокого изображения жизни, данного православным художником, зритель и читатель получает зачастую лишь сценки из православного быта или представление о наборах религиозных штампов и стереотипов, бытующих в среде православных. Последнее зачастую выставляет само православие в невыгодном свете, закрепляя бытующее представление о нем как среде косной, консервативной, замкнутой, находящейся на обочине культурного развития.

Эффект узнавания, ориентация на «своих» формируют у стороннего читателя и зрителя ощущение того, что православие отличается своеобразием, культура его своеобычна и уникальна. Представление об инаковости сформировано, но разве это цель для православия? Для либерального, гуманистического сознания – да, но для православной культуры этого явно недостаточно.

Те же образцы православного искусства, которые широко известны, несут в себе скорее гуманистический, чем православный посыл. Хорошим примером этого может служить известный фильм П. Лунгина «Остров», который при внешней православной атрибутике несет набор совершенно противоположных гуманистических идеалов: индивидуализм, диссидентство, принципиальное отвержение авторитета и иерархии, подмену внутренней духовной работы упоением своей греховностью.

В так называемом православном искусстве вообще многое уходит во внешнее, и это, вкупе с его стремлением отгородиться от магистральной линии развития искусства, пусть не современного, но светского, нельзя рассматривать как нечто позитивное.

Подведем итоги. Мы остановили свой взгляд лишь на некоторых моментах современного развития православной культуры. На наш взгляд, их объединяет общая тенденция к подмене корневых для русской культуры ценностей, в которой участвует все общество и которая отражается и в православной культуре. Изменения, происходящие в современной православной культуре, создают ситуацию безальтернативности развития общества перед лицом тех отрицательных плодов, которые ныне пожинает гуманистическая культура. Православие становится ретранслятором этих в глубинных своих основах чуждых русской культуре ценностей. Оно само искажает и воспроизводит искаженные ценности, тем самым скатываясь в самоотрицание. Вряд ли в массе своей это делается сознательно. Причина видится, во-первых, в исторически объясни-

мом ресентиментном характере развития православия в настоящий период, что проявляется в протестном пафосе, толкающем его в объятия чужеродной как для собственно православной так и для русской культуры либерально-гуманистической традиции. Во-вторых, это указание на недостаток развития самой православной культуры, который заключается в том, что, двигаясь в последние годы вширь, возрастая количественно, она недостаточно развивалась вглубь и вследствие этого оказалась не вполне готова к вызовам современности. В связи с этим, следует отметить, что простое извлечение из архивов запыленных идеалов и ценностей «белого движения», «монархизма», «наследия Святых Отцов» недостаточно для адекватного реагирования на эти вызовы, построения здания православной культуры, отвечающего как тем абсолютным ценностям, которые заложены в христианстве, так и современной ситуации развития. Все эти сформулированные в определенный момент идеи нуждаются в пристальном изучении и пересмотре, поскольку содержат не только вневременное, но и конкретно-историческое, потерявшее актуальность на данный момент.

Таким образом, глубокое познание и осмысление своих основ, сущности современных тенденций развития, идеологий, господствующих в общественном сознании, а также распространение этого знания становится первоочередной задачей современного православия. Итогом всего этого должно стать формирование светской культуры, отвечающей православной традиции и продолжающей таким образом лучшие традиции русской национальной культуры.

Библиографические ссылки

1. Зеньковский В. В. Собрание сочинений / сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О. Т. Ермишина. – М.: Русский путь, 2008. – Т. 2. О православии и религиозной культуре: Статьи и очерки (1916–1957). – 528 с.
2. Маритен Ж. Интегральный гуманизм [Электронный ресурс] // Маритен Ж. Философ в мире. – URL: http://www.i-u.ru/biblio/archive/mariten_filosof/01.aspx
3. Шелер М. Рессентимент в структуре моралей / пер. с нем. А. Н. Малинкина. – СПб.: Наука, Университетская книга, 1999. – 231 с.

А. Г. Миненко

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ИСТОРИОСОФИИ Н. А. БЕРДЯЕВА И Г. П. ФЕДОТОВА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В академическом определении теории национального характера направлены на исследование «национальных или этнических групп населения с точки зрения доминирующих в них паттернов внешнего поведения или некоторых общих глубинных психологических механизмов, характерных для членов конкретной группы» [1, с. 23].

Все они основаны на тезисе о том, что у представителей той или иной национально-культурной традиции имеются общие для них личностные элементы и структуры, которые обеспечивают общие формы мировосприятия, мышления и поведения. Эти качества и отличают членов данной общности от представителей других обществ. А. Инкелес и Д. Левинсон отмечают: «Изучение национального характера, в конечном счете, может оказать нам помощь в понимании того, что является отличительным для отдельных наций, а что – относительно универсальным для человеческого общества вообще» [Цит. по: 1, с. 23].

Одним из первооснователей изучения национального характера явился И. Г. Гердер (1744–1803). Правда, называл он этот феномен «народным духом» или «характером народа». Его начинание было продолжено в романтизме, в котором получили развитие идеи о «национальной душе». Этому способствовала и «метафора организма», которая стала базовой методологической установкой для понимания общества на всем протяжении XIX в. В 1860-х гг. появляется направление «психология народов». В. Вундт (1832–1920) предпринял грандиозный опыт психологического толкования мифов, религии, искусства и прочих явлений культуры в 10-томной «Психологии народов», издававшейся в с 1900 по 1920 г. Огромный материал по проблемам соотношения личности и культуры имеется в западной культурной и социальной антропологии XX в. Таким образом, изучение национального характера является чрезвычайно развитой областью исследований, в которой существует множество направлений и подходов.

Это обстоятельство имеет свои плюсы и минусы. Наибольшие трудности оно создает для современного исследователя в методологическом отношении. В частности, вызывает много вопросов сама возможность использования теоретико-методологических установок западных школ и направлений в культурологическом исследовании русского национального характера. Подавляющее большинство из них основано на материале и методологии этнографии (этнологии), психологии, социологии и социальной философии (Э. Фромм, Д. Дисмен). Подобные работы имеются место и в отечественной социально-гуманитарной литературе [см.: 2 и др.].

В постсоветский период российской истории одной из наиболее оригинальных и значимых работ о русском национальном характере явился труд К. Касьяновой [см.: 3]. Рассмотрим его особенности. Главным достоинством автора называется совершенно «научный» подход, в отличие от умозрительного рассмотрения русского национального характера, имевшего место в прошлом (Н. А. Бердяев и др.). Действительно, автор использовала для сбора и анализа материала о современных русских «Миннесотский многофакторный личностный опросник» (MMPI), впервые предложенный в 1941 г. американскими учеными Хозевеем и Мак-Кинли. Из пособия по психоклинической практике он постепенно вырос до уровня эффективного инструмента личностного анализа, дававшего валидные общие характеристики личности. На 1975 г. он имел свыше 400 шкал, и их число продолжало увеличиваться. Главное достоинство этого теста состоит в его концептуальной нейтральности: с ним могут работать специалисты, при-

держивающиеся различных, вплоть до противоположных, теорий личности. Хитроумная система вопросов, внешне никак не связанных друг с другом, позволяет «вытаскивать» из человека ценную информацию о ценностных и мотивационных установках, которые сам испытуемый может совершенно не осознавать.

Проделанное К. Касьяновой сравнительное исследование русского национального характера в его сравнении с американским (США) впечатляет богатством полученных фактов и выводов. Однако какую задачу решает автор в своем сочинении? На наш взгляд, не совсем академическую. Работа написана в 1982 г., и она явно нацелена на поиск выхода из того тупика, в котором оказалось общество «развитого социализма». А суть авторской позиции, ради которой и предпринято исследование русского национального характера, состоит в том, что России предстоит вернутся к нерешенной в имперский и советский период истории задачи – переходу к национальному государству, что и было заявлено в 1993 г., когда появилась возможность говорить не эзоповым языком, а прямым текстом.

Этот пример свидетельствует о существенном различии исследований национального характера в зарубежной науке и в отечественной традиции. На наш взгляд, рассуждения о специфике национального характера, так же как специальные его «исследования», предпринимались в России не в традициях и нормах академической науки, а в историософском или культурфилософском ключах. Они прочно и неотделимо связаны с «русской идеей», с выработкой идеологии реформации и самоопределения российского общества. Начало этому в XIX в. было положено П. Я. Чаадаевым, славянофилами и западниками, и так – до сего времени.

Пример с К. Касьяновой не единственный. Книга современного либерального экономиста М. Г. Делягина посвящена злободневным экономическим и политическим темам, но заканчивается разделом «Кто мы такие: существенные особенности русской культуры», в котором представлена своего рода историософия, выдержанная в чисто нормативистском стиле, например: «…справедливость является основополагающей чертой русского национального характера, высшей абстрактной, отделенной от практических интересов отдельной личности ценностью. <…> В русской культуре права имеет лишь тот, кто живет справедливо, то есть выполняя свои обязанности перед другими» [4, с. 322]. Автор рассуждает также о всечеловечности, национальных особенностях хозяйственной деятельности русских и т. п.

Учитывая такую особенность отечественной интеллектуальной традиции в осмыслении характерологических основ русской истории и культуры, мы полагаем, что философские и теоретико-методологические предпосылки для культурологического исследования национального характера русских следует искать именно в этой традиции, которая связана с такими именами и течениями (кроме названных), как В. С. Соловьев, Л. П. Карсавин, евразийство и др. Сосредоточим внимание на вкладе в осмысление русского национального характера Н. А. Бердяева (1874–1948) и Г. П. Федотова (1886–1951), в трудах которых, посвященных русской культуре, наиболее отчетливо

представлены два существенно различных методологических подхода к анализу русского национального характера.

Н. А. Бердяев касался вопроса о сущности и отличительных особенностях национального характера русских в ряде своих работ, написанных как до Октябрьской революции в России, так и в эмиграции. Наиболее значимыми являются написанные во время Первой мировой войны статьи «Душа России», «О власти пространств над русской душой», опубликованные в сборнике «Судьба России» (1918). Отдельные уточнения и дополнения к изложенной в этом сборнике концепции вносились автором позднее – в таких работах, как «Истоки и смысл русского коммунизма» (1937), «Русская идея» (1946) и др.

Методология Бердяева применительно к познанию как России в целом, так и русского национального характера носит *умозрительный* характер. Это означает, что только посредством философского умозрения, или интеллектуальной интуиции можно постичь национально-характерологическую реальность. Этот общий принцип выражается им вполне однозначно. Бердяева интересует «…не столько вопрос о том, чем эмпирически была Россия, сколько вопрос о том, что замыслил Творец о России, умопостигаемый образ русского народа, его идея» [5, с. 13]. Очевидно, что этот подход находится в полном противоречии с принципом историзма. Наиболее заметно это в первой из названных работ Бердяева, в которой он провозглашает антиномичность, противоречивость русского характера как самую существенную его черту. Эти антиномии выражены замечательным литературным стилем и широко известны гуманитариям и культурологам. Вот некоторые из них. «Россия, – пишет Бердяев, – самая безгосударственная, самая анархическая страна в мире. И русский народ – самый аполитический народ, никогда не умевший устраивать свою землю». И вместе с тем «Россия – самая государственная и самая бюрократическая страна в мире; все в России превращается в орудие политики. Русский народ создал могущественнейшее в мире государство, величайшую империю» [6, с. 10, 11–12]. Вторая антиномия обозначает оппозицию национализма и всечеловечности, отсутствия шовинизма, в третьей отмечается противоречивое сочетание безграничной свободы духа, странничества и искания Божьей правды с «…неслыханным сервилизмом и жуткой покорностью» русских [6, с. 16–19]. Мыслитель понимает, что по такому методу подобные оппозиции можно наращивать и дальше, поэтому, не утомляя перечислением, он задает общий принцип, который звучит так: «Ту же загадочную антиномичность можно проследить в России во всем. Можно установить неисчислимое количество тезисов и антитезисов о русском национальном характере, вскрыть много противоречий в русской душе [6, с. 16]. Позднее в «Русской идее» Бердяев расширил перечень антиномий: «…деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; обрядоверие и искание правды; индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее

благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт» [5, с. 14–15].

Объяснение противоречивости Бердяев развивал во многих трудах, в которых затрагивалась тема национального характера, специфики истории и культуры России. Здесь подход его нельзя назвать полностью неисторическим, скорее он метаисторический, дополняющий и смягчающий умозрительность в трактовке национального характера. Если в «Судьбе России» он в качестве метаисторической константы русского национального характера называет лишь большое пространство – русскую «ширь», которая соответствует шири русского характера, то позднее Бердяев углубляет эту мысль и указывает на другие константы, которые действовали и продолжают действовать на его развитие до настоящего времени. Такими константами выступают, в частности, «…природная, языческая, дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие» [5, с. 14]. В другой работе пишет: «Противоречивость русской души определялась сложностью русской исторической судьбы, столкновением и противоборством в ней восточного и западного элемента. Душа русского народа была формирована православной церковью, она получила чисто религиозную формацию, и эта религиозная формация сохранилась и до нашего времени, до русских нигилистов и коммунистов» [7, с. 8].

Постепенно в рассуждениях мыслителя о национальном характере нарастают элементы конкретно-исторического подхода, однако провозглашаются они скорее декларативно, и тенденция к умозрительному, интуитивному схватыванию глубины предмета остается доминирующей. На подобных методологических позициях стоит и русский философ Н. О. Лосский – автор работы «Характер русского народа», выполненной на материале русской литературы и публицистики XIX в. [см.: 8].

Совершенно другой методологический подход свойствен второму из рассматриваемых нами авторов – Г. П. Федотову. Он сознательно определяет свой подход к исследованию национального характера, или как тогда называли – «русской души», как подход исторический [см.: 9, с. 178]. Формировался он постепенно. Уже в статье 1918 г. Федотов выражает несогласие с изложением данной темы только на основе современности или недавнего прошлого: «Лицо России не может открыться в одном поколении, современном нам. Оно в живой связи всех отживших родов, как музыкальная мелодия в чередовании умирающих звуков» [10, с. 44]. Позднее (1927) в работе «На поле Куликовом» он уточняет свой метод, еще более подчеркивая пластичность национального характера: «Национальное самосознание есть непрерывно раскрывающийся духовный акт. <…> Самые устойчивые национальные характеристики приходится пересматривать, перестраивать, потому что мы *имеем дело с подвижным объектом* (курсив автора – *А. М.*), с меняющимся образом. Самосознание народа непосредственно совпадает с его актуализацией» [11, с. 102].

Существенное продвижение в смысле четкости формулировок методология Федотова получила в крупной работе «Стихи духовные», вышедшей в свет в 1935 г.

Здесь Федотов решительно соглашается с идеей антиномизма, противоречивости русского национального характера, предложенной Н. А. Бердяевым. Пишет: «Формула нации должна быть дуалистична. Лишь внутренняя напряженность полярностей дает развитие, дает движение – необходимое условие всякой живой жизни» [12, с. 12]. Вместе с тем исторический подход заявлен как основной в постижении «души народа». В историчности национального характера значима его сословно-классовая дифференциация, необходимо учитывать также хронотоп – условия пространства и времени его реализации. Наконец, нельзя не обратить внимание у Федотова на точный образ народной души, которую он считает феноменом «музыкальным». Приведем основную методологическую «формулу» Федотова, наиболее точно передающую суть его подхода: «Смена культурных форм во времени столь же существенна для национальной жизни, как смена звуков в музыке. Музыкальное произведение необратимо и не дано в существовании элементов. Такова и “душа народа”, которая раскрывается в истории и дана лишь в определенной последовательности исторических форм» [12, с. 12].

Этот подход – не просто общетеоретическая установка или пожелание будущим исследователям – он реализован в самой крупной работе Г. П. Федотова о русском национальном характере, названной «Русский человек» (1938). Здесь автор сравнивает свой метод исторической реконструкции национального характера со снятием слой за слоем (как с луковицы) культурно-исторических пластов, пока не дойдем до неразложимого ядра. Поэтапно он прослеживает исторические напластования русского характера, оставленные варяжским, удельно-вечевым и новгородским формациями русской истории. Уделяет большое внимание «московскому человеку», которого рассматривает как самый могучий, устойчивый тип национального характера – «становой хребет России». Отдает дань имперскому человеку, который, с его точки зрения, двоится – «русский европеец», неутомимый строитель Империи, и вечный скиталец, «лишний человек» петербургского периода. Глубокие мысли высказывает Федотов и о трансформации русского характера в советский период первых двух десятилетий его истории [см.: 9].

Подведем итог. Методологические подходы Н. А. Бердяева и Г. П. Федотова к национальному характеру русских, казалось бы, несопоставимы. Но в реальном историко-культурологическом исследовании, как нам представляется, они оба необходимы. Умозрительно-интуитивное видение русского национального характера, представленное в трудах Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского и их последователей, дает возможность субстанциального подхода к предмету исследования, который выражается в полагании констант его исторической динамики. Чаще всего в качестве такой константы выделялся пространственный фактор, точнее масштаб российского пространства. Говорилось также о таком базовом условии, как восточнохристианское или православно-византийское влияние на русскую культуру и характерологические особенности русских. Но эта работа должна быть продолжена, т. к. появились новые материалы и идеи по этому вопросу.

Историко-генетический метод, обоснованный и реализованный Г. П. Федотовым, должен выступать в качестве основного. Его возможности возрастают – по той причине, что закончился советский период истории России и начинается подведение итогов эпохи. Открылось много источникового материала, в последние два десятилетия немало появилось научных публикаций о современных особенностях «русскости», которые должны быть осмыслены и учтены.

Библиографические ссылки

1. Николаев В. Г. Концепции национального характера // Культурология. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 23–26.
2. Кочетков В. В. Психология культурных различий. – М.: ПЭР СЭ, 2002. – 416 с.
3. Касьянова К. О русском национальном характере. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 560 с.
4. Делягин М. Г. Дураки, дороги и другие беды России. Беседы о главном. – М.: Вече, 2010. – 336 с.
5. Бердяев Н. А. Русская идея // Бердяев Н. А. Самопознание: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс: Харьков: Фолио, 1997. – С. 11–248.
6. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Мысль, 1991. – 207 с.
7. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. – М.: Наука, 1990. – 222 с.
8. Лосский Н. О. Характер русского народа // Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. – М.: Политиздат, 1991. – С. 238–366.
9. Федотов Г. П. Русский человек (Письма о русской культуре) // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: в 2 т. – СПб.: София, 1991. – Т. 2. – С. 163–187.
10. Федотов Г. П. Лицо России // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: в 2 т. – СПб.: София, 1991. – Т. 1. – С. 42–46.
11. Федотов Г. П. На поле Куликовом // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: в 2 т. – СПб.: София, 1991. – Т. 1. – С. 102–122.
12. Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – 192 с.

О. Э. Васькина

Кемеровский технологический институт пищевой промышленности

ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ КАЧЕСТВ РУССКОГО КРЕСТЬЯНСТВА В 20–30-е гг. XX в.

Каждому обществу свойственна система норм и ценностей, являющаяся неотъемлемой составляющей его жизни. Социокультурные качества включают в себя традиционные ценности, сложившиеся в данном социуме. Традиционные ценности пред-

ставляют собой исторический опыт, аккумулированный в образах, нормах, принципах и представлениях о лучшем.

Изменение ценностей осуществляется в процессе столкновения противоположных тенденций – традиций и инноваций, носителями которых являются социальные акторы.

В стабильные периоды процесс трансформации социокультурных качеств происходит линейно, преимущественно связан с освоением предлагаемой системы ценностей, основан на прошлом наследии и реализуется благодаря активизации личностного начала. В нестабильные периоды общественного развития этот процесс протекает нелинейно, не имеет заданного направления изменения, связан с социальной адаптацией, в процессе которой осуществляется целенаправленный или непреднамеренный поиск и выбор способов действий, соответствующих меняющимся условиям и нормам.

Российская деревня на протяжении всего советского периода испытывала на себе влияние исторических катаклизмов (революция, мировая война, коллективизация, голод 1921, 1932/1933 и 1946/1947 гг., миграции в город), которые затронули все сферы жизни людей.

В данной работе нет возможности проследить трансформацию всех социокультурных качеств русского крестьянства на протяжении указанного периода, поэтому ограничимся исследованием ценности труда, образования и культуры.

Революция 1917 г. положила начало изменениям прежней системы, задав новый этап целенаправленных преобразований и спонтанных массовых действий по пути кардинального комплексного реформирования общества. В эти годы было немало сделано по сознательному уничтожению базовых ценностей русского крестьянства, ориентированных, прежде всего, на традиционное наследие.

По мнению Ю. Ю. Аншаковой, крестьянам было очень сложно приспособиться к часто и резко меняющейся ситуации. Непонимание происходящего рождало в людях стремление защититься и укрыться. Опорой для крестьян стала сама община со своими традиционными ценностями, которые крестьяне пытались, насколько это возможно, защитить [см.: 1, с. 40].

Н. Н. Козлова справедливо указывает, что крестьянин на Руси и в России всегда занимал нижнюю ступень в социальной иерархии, жил на рубеже общества и природы, характеризовался семейно-ролевым поведением и патриархальной властью в семейных ячейках. Жизнь его была ритмична и регулировалась обычаем и традицией, религиозными установками и нормами моральной экономики» [см.: 2, с. 154].

Трансформация социокультурных качеств русского крестьянства была инициирована сверху – советским государством, которое реализовывало проекты массовой коллективизации и культурной революции в деревне. Игнорирование народных традиций привело к утрате особых черт русского крестьянства, изменению его ценностей.

Ремесленные навыки вытеснялись экспансией товарной продукции, а деревенский праздник трансформировался в досуг – в формате городской инсценировки. Традиционная организация праздника (аграрно-календарный праздничный цикл, «беседы», «вечерки») замещается модернистскими структурами (клуб, школа, библиотека) и когнитивно-нормативными темами (абстракция, деньги, прогресс и т. п.).

Революционная эпоха принесла новые ценности, но реальный процесс трансформации в 1920–30-е гг. в деревне еще был далек от того, как это представлялось идеологам большевизма. Хотя нельзя не отметить, что некоторые новые элементы, например образование, начали приживаться. Впечатляющее распространение начального и среднего образования в деревне в 30-е гг., по-видимому, означает, что крестьяне убеждались в его преимуществах. Это, безусловно, было связано с осознанием ими того факта, что образование дает молодому поколению возможность покинуть колхоз. Но многие крестьяне поначалу неприязненно отнеслись к законам, вводившим обязательное начальное, а затем среднее образование. К тому же в русской деревне в это время в начальных классах обучались преимущественно ученики-переростки. Практически все крестьянские дети и поступали в школу, и заканчивали ее поздно.

В годы наивысшего сопротивления нововведениям, в 1930–1931 гг., обязательное начальное образование воспринималось как элемент той же системы государственного принуждения, результатом которой стала коллективизация. Возмущение крестьян по поводу обязательного образования также было связанно с его стоимостью. Распространение образования на селе в значительной степени финансировалось за счет нового налога – культурного (культжил-сбор), введенного в 1931 г. Сверх того, крестьянам приходилось оплачивать ремонт школы и прочие связанные с ее содержанием расходы. Наконец, крестьяне оплачивали из своего кармана учебники и письменные принадлежности для своих детей и должны были обеспечивать их одеждой и обувью, чтобы они могли ходить в школу [см.: 3, с. 258].

Быстрое развитие сельской школьной системы явилось признаком того, что крестьяне после коллективизации стали ценить образование выше, чем раньше. Правда, правительство в начале 30-х гг. сделало начальную школу обязательной и провозгласило курс на всеобщее начальное, а затем всеобщее семилетнее обучение. Но одних планов редко бывает достаточно, чтобы добиться таких перемен, особенно если большую часть расходов должны были нести сами крестьяне.

Важной причиной перемен в отношении к образованию явилось то, что оно стало приносить особую практическую пользу деревенским родителям и их детям. В 30-е гг. вследствие сопутствовавшего коллективизации обесценивания деревенского образа жизни и ограничения свободы передвижения образование давало шанс для отъезда из колхоза. Оно служило средством вступления в ряды городского рабочего класса, в глазах крестьян – привилегированной группы, занимающей в советском обществе более высокое положение, чем их собственное.

Коллективизация коренным образом изменила социальный состав сельских жителей, так как политика «ликвидации кулачества как класса» выкорчевала из него наиболее предприимчивых и зажиточных крестьян. Все оставшиеся в экономическом отношении были уравнены.

Образование способствовало и продвижению крестьян в сельской среде. Колхоз ввел систему поощрений для колхозников, основанную на предоставлении возможности приобрести особые навыки или какую-либо официальную специальность. Подобного в деревне никогда раньше не существовало. Если колхозника посылали в райцентр на шестинедельные курсы счетоводов или птицеводов, это открывало ему путь к выдвижению из рядовых полевых работников на более высокую и лучше оплачиваемую должность колхозного счетовода или заведующего птицефермой. Поэтому среди колхозников велось соревнование за право попасть на такие курсы. Большинство взрослых крестьян приняли ключевой компонент советской идеологии – провозглашение центральной роли образования как средства индивидуального продвижения и улучшения жизни общества

Можно констатировать, что советские крестьяне обрели право на бесплатное образование. На протяжении всей советской эпохи его ценность возрастала, так как оно способствовало изменению социального статуса, обеспечивало возможность переезда в город и, наконец, обогащало жизнь новыми знаниями и представлениями.

Также трансформируется культура русского крестьянства. В 20–30-е гг. происходило не только разрушение традиционного общества, но и распад прежней российской культуры, способствовавший становлению новых форм повседневной жизни и быта человека, открывавший перед ним новые социальные и культурные горизонты. Перед крестьянством появились новые возможности, связанные с приобщением к культурной жизни других общественных слоев и мировой культуре вообще.

А. А. Малашенко отмечает: «…в результате национализации культурных ценностей был обеспечен доступ к ним широких слоев населения Советской России, в том числе и крестьян. Миллионы крестьян впервые в эти годы увидели кино, спектакль или театральную постановку, посетили музей, услышали радио, профессионально и любительски исполняемую музыку, а также получили возможность участвовать в создании культуры нового Советского общества» [4, с. 64].

Несомненно, что перемены в культуре и быте русского крестьянства обусловливались общим ходом общественного и культурного обновления российского общества, которое проходило на фоне масштабной социально-бытовой катастрофы. Тем не менее, созданные в эти годы культпросветучреждения и проводимая работа способствовали приобщению крестьян к национальной культуре, расширению их кругозора. Практически в каждом колхозе были дома культуры, библиотеки, клубы, киноустановки, строились стадионы.

Преобразования 1920–1030-х гг. закладывали объективные условия для снятия отчуждения в сфере высокой культуры. Воплощались в жизнь они не сразу, а постепенно, причем, в процессе борьбы противоречий. Этот процесс в течение всего указанного периода был сложным, порой ожесточенным, с жертвами. Тем не менее, крестьянин становился самостоятельным субъектом социокультурного процесса.

Таким образом, осуществлялось решительное утверждение идеалов определенно «советских», не являющихся принадлежностью традиционной крестьянской ценностной системы.

После Октябрьской революции в период создания фундамента социализма, его материально-технической базы и соответствующих общественных отношений наблюдалась абсолютизация ценности труда. Совместные усилия народа концентрировались на строительстве нового общества. Это требовало предельного напряжения из-за масштаба задач и отсутствия подобного исторического опыта, а также по причине низкого экономического уровня страны в целом, хозяйственной разрухи и капиталистического окружения, в котором осуществлялось строительство социализма в «отдельно взятой стране».

Конечно, отношение к труду как автономной высшей ценности сформировалось не сразу. Для советского крестьянина долго вообще не существовало такого абстрактного понятия, по крайней мере, применительно к себе самому. Зато существовало понятие «работа»: «в деревне работы много было» [5, с. 130].

«Трудиться» в советском понимании, т. е. расценивать свою работу как способ вписаться в советское общество и продвинуться по карьерной лестнице, крестьяне стали позже; собственно, и сама проблема «вписывания» возникала прежде всего при переезде в город. Но и в деревне коллективизация и раскулачивание показали, что далеко не всякая работа, даже самая тяжелая и самоотверженная, может претендовать на звание «труда» в официальном его понимании и статусе. Тогда, очевидно, начинаются первые спекуляции крестьянской бедноты, противопоставляющей труд общественный и «правильный» работе хозяйствующих «одиночек», заботящихся только о себе и своей семье.

Индустриализация спровоцировала массовую миграцию крестьян в города, где они, получив работу на заводе или фабрике, существенно повышали свой социальный статус, а порой и дальше поднимались вверх по ступенькам социальной лестницы. Но государство столкнулось с проблемой адаптации крестьянина к городской среде, т. к., воспитанный на сезонной занятости, новый горожанин долго не мог привыкнуть к монотонной и систематической работе на заводе.

Таким образом, ценность труда была очень высокой и абсолютной, по крайней мере, в нескольких смыслах: труд как «дело чести, доблести и геройства» противопоставлялся праздности как социальному паразитизму, с которым революция должна была

покончить; ценностью провозглашался любой добросовестный труд, в том числе как выражение идеи равенства трудящихся; труд как выполнение первостепенного гражданского долга становился необходимостью и условием выживания страны и революционных завоеваний, ибо рассчитывать можно было только на самих себя.

Как ни странно, но мемуарные документы свидетельствуют о том, что крестьяне понимали: их жизненный уровень зависит, прежде всего, от упорного труда – и готовы были работать не покладая рук. Люди того времени верили, что вот-вот настанет светлое будущее. На работу шли с гармошкой и песнями и, какие бы ни были усталые, возвращались также с песней [6, с. 25].

Это реальные факты. Они объясняются тем, что русский крестьянин привык к труду, это была его жизнь, а не только доход. Вот голоса из прошлого: «Моя мать всю жизнь была дояркой, и я мечтала стать дояркой. Вот сплю и вижу коров во сне, думаю о них, потом утром раненько бегу к ним. Мне нравится». В представлении крестьян стыдно жить в деревне и не держать своего хозяйства: «Люди будут осуждать: живешь в деревне, ничего не имеешь, тогда надо жить в городе»; «Это даже интересно. Как же жить в деревне и не иметь своего поросенка»; «Если бы были деньги, трудиться бы продолжала: деньги – навоз. Пока не умру, буду работать на своей земле, на земле родилась, на земле и умру» [7, с. 102]. Из этого следовало, что в СССР и труд особенный, и человек труда – особенный, лучший.

Все вместе эти перемены в повседневной жизни – сфере образования, культуры и труда – по существу, сформировали новое виденье крестьянством окружающей действительности и своего места в ней. Социокультурные качества русского крестьянина существенно трансформировались, отражая перемены, произошедшие во всем советском обществе.

Библиографические ссылки

1. Аншакова Ю. Ю. Крестьянские восстания в Среднем Поволжье в 1918–1920 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. – Самара, 1998. – 210 с.
2. Козлова Н. Н. Социально-историческая антропология. – М., 1998. – 187 с.
3. Фицпатрик Ш. Сталинские крестьяне. Социальная история Советской России в 30-е годы: деревня / пер. с англ. Л. Ю. Пантина. – 2-е изд. – М., 2008. – 422 с.
4. Малашенко А. А. Культура и быт крестьянства западных губерний центральной России в 1917–1920 гг.: На материалах Брянской, Калужской, Смоленской обл.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. – Брянск, 1998. – 231 с.
5. Агарев А. Суровая правда. Рязанское крестьянство в послевоенные годы (1960–1964). – Рязань, 2007. – 248 с.
6. Голоса крестьян: Сельская Россия XX века в крестьянских мемуарах. – М., 1996. – 413 с.
7. Кознова И. Е. XX век в социальной памяти российского крестьянства. – М., 2000. – 207 с.

А. В. Гегальчий

Международный фонд «Русская премия» (г. Прага, Чехия)

«КАРПАТСКАЯ РУСЬ»: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Русинство – тема, достаточно поздно нашедшая адекватное отражение в объективной исторической науке. Выпускника и профессора Московского университета Федора Федоровича Аристова (1888–1932) можно с уверенностью назвать «крестным отцом» Карпатской Руси. Невероятно, но факт: «виртуальный русин» посвятил всю свою научную жизнь Карпатам, где никогда не был, что, впрочем, не помешало ему написать основополагающий труд «Карпаторусские писатели» в трех томах, из которых потомки познакомились только с первым, и «Историю Карпатской Руси» в трех книгах, которые так и не были изданы.

С 1907–1917 гг. он собрал и систематизировал для Карпато-Русского музея около 100 тыс. экспонатов. В музее было пять отделов: рукописный отдел (5 тыс. писем, биографий, воспоминаний, дневников); книгохранилище (практически вся опубликованная литература о Карпатской Руси); художественно-иконографический (рисунки, гравюры, портреты); научно-справочный (картотека с читальным залом); кабинет карпато-русских писателей. Увы, экспонаты и могие рукописи музея были утрачены в годы русской революции, Гражданской войны и классовой борьбы. Если бы мир познакомился с научным наследием Аристова, Карпатскую Русь, вероятно, ожидал бы иной путь развития. Русинские земли в центре Европы, которые для современников представляются неким подобием «лоскутного одеяла», для искреннего и последовательного сторонника панславизма были единым этническим и геополитическим пространством, связанным воедино общей историей и устоявшимся мировоззрением.

Усилению идеи единства «русского мира» способствовало то, что все эти земли в конце XIX – начале. XX в. входили в состав Австро-Венгерской монархии и для русских были единым целым – Карпатской (Прикарпатской или Червоной) Русью. Поэтому для Российской империи было естественно, что лемки, бойки и гуцулы польской Галиции, угорские русины Подкарпатья и Пряшевщины, мараморошские русины Трансильвании, бочванские русины Сербии и Хорватии представляли собой единую общность австро-венгерских подданых. Все они были из угнетенного славянского рода, с надеждой взиравшего на мощного восточного брата – Россию. В итоге, эти народы стали называться «карпатороссами». Во время Первой мировой войны они массово вступали в ряды русской армии, а в Гражданскую – бились с большевиками в составе Карпаторусского добровольческого отряда «за Корнилова, за Родину, за веру». Небольшая часть их была и среди чехословацких легионеров – белочехов, также оставивших свой (пусть и небесспорный) след в истории России.

Среди других знаменитых карпатороссов можно упомянуть имена Алексея и Георгия Геровских. Для потомственных галицких русофилов с великолепным европейским образованием русинские территории также были единой карпаторусской землей. Они сражались за нее вместе с угро-русскими православными священниками на Мараморош-Сигетском процессе перед Первой мировой войной, вместе с наступающей русской армией в Галиции, вместе с подкарпатскими русинами в первой Чехословацкой Республике и, наконец, вместе со всей русской эмиграцией в США. Здесь А. Геровский создал «Карпаторусский союз», который оказывал активную поддержку автономистским силам Подкарпатской Руси в Чехословакии. После присоединения Подкарпатской Руси к СССР он вплоть до 1972 г. на страницах журнала «Свободное слово Карпатской Руси» остро критиковал советскую и словацкую политику украинизации русинов, а также соглашательство и лицемерие Ватикана и униатской церкви.

Карпатская Русь оставалась «единой» и в родовой памяти американской русинской эмиграции, основная масса представителей которой уехала с исторической родины в начале XX в., т. е. именно во времена ее «расцвета».

Отсюда такие непонятные и вводящие в заблуждение сегодняшних русских, украинцев, словаков, русинов названия организаций и печатных изданий, как «Руське общество», «Карпаторусинське общество», «Карпатска Русь», «Всемирная академия русинской культуры», «Карпаторусский ансамбль». В русины, или в «руські» записаны за океаном звезда поп-арта Энди Уорхолл (Андрейка Варгола) и русофил Алексей Геровский, митрополит Американской Карпато-Русской православной епархиии Николай (Смиско) и директор Департамента государственной безопасности США Том Ридж, герой Второй мировой войны сержант Майкл Странк и актриса Сандра Ди (Александра Жук).

В то же время одним из наиболее влиятельных лидеров карпатских русинов мирового уровня является профессор Торонтского университета и бессменный руководитель Карпаторусинского исследовательского центра в Пенсильвании Пол Роберт Магочи (1945) (Павел Магочий). «Независимый и неправительственный» исследовательский центр, им представляемый, а также тесно связанная с ним «Всемирная академия русинской культуры» и ряд других организаций подчеркивают свою дистанцированность от политики. Однако это не помешало П. Р. Магочи еще в эпоху перестройки начать подготовку и собрать в словацком Межилаборце Первый мировой конгресс русинов сразу же после распада советского блока в 1991 г. Большого уважения заслуживают также два русинских патриота из Чехии – Рудольф Матола и Иван Парканий, приложившие огромные усилия для объединения карпатских русинов, имея при этом в активе лишь две свои мизерные пенсии.

Сегодня конгресс проводится регулярно, раз в два года, в странах Европы, где жили или живут русины. Правда, как язвительно отметил крупнейший русинский историк современности Иван Иванович Поп, Мировой конгресс русинов «деградировал

до уровня организатора фольклорных фестивалей». Тем не менее, каждый конгресс после традиционных фольклорных мероприятий не забывает в принимаемых декларациях в той или иной форме обратиться к властям Украины с просьбой признать национальные и культурные права русинов Закарпатской области. П. Р. Магочи обращается с подобными призывами также в дипломатические представительства, в том числе и украинские, а также во влиятельные международные организации. О русинской проблеме известно и таким крупным американским политикам, как Джон Маккейн и Сара Пэйлин. Потомок угро-русской семьи, эмигрировавшей в США во «времена Карпатской Руси», П. Р. Магочи в своей научной и политической программе ориентируется именно на карпатских русинов, а не на карпатороссов. Его представления об исторических территориях проживания русинов существенно отличаются от мнения как русских ученых и русинских ученых-русофилов, так и украинских ученых и так называемых русинов-украинцев и представляются весьма спорными.

Если обратиться к одной из знаменитых карт, составленных Магочи, на которой места расселения карпатских русинов времен Первой мировой войны показаны на фоне современных государственных границ, сразу бросаются в глаза извилистые массивы русинских земель, не знающие современных границ, и русинские островки на территории Польши, Словакии, Венгрии, Румынии. Только на галицких украинских землях их нет. Нет ни одного русинского села на север от географической черты, проходящей по карпатским вершинам, словно все бойки, лемки, гуцулы остались только на территории к югу от Карпат. И карпатороссов, русофилов, «кацапов», которых из Галичины ссылали в концлагеря «Терезин» и «Талергоф» и которые здесь с цветами встречали Брусиловскую армию, здесь нет и не было. После этого попытки некоторых украинских политтехнологов обвинить П. Р. Магочия в русофильстве не могут вызвать у нормального и посвященного человека ничего, кроме улыбки.

К сожалению, представленная Магочи карта серьезно устарела. Еще после Второй мировой войны в ходе операции «Висла» десятки тысяч русинов-лемков были высланы польскими властями на «зачищенные» от немецкого населения земли по другую сторону страны, а более сотни тысяч – на Украину. В итоге русины в народной Польше, как и в Венгрии, Словакии и Румынии, исчезли. Стараниями многочисленных сталинских подручных и на Украине, и в братских народно-демократических странах русинские села стали украинскими. И только в новейшей истории в юго-восточную Польшу из «немецких» районов опять вернулись лемки, в Словакии, на Пряшевщине вдруг катастрофически уменьшилось число украинцев и опять появились русины. Поддерживают русинское меньшинство Румыния и, особенно, Венгрия – тысяча лет совместного проживания все-таки не забыта. Однако, если нарисовать современную карту расселения русинов в Венгрии, то их столицей наверняка будет Будапешт. Во Львовской, Ивано-Франковской и Черновицкой областях Украины остатки гордых карпатороссов, начиная с Первой мировой войны, активно уничтожались, перековывались и перемалы-

вались тяжкими молотами и жерновами в самых свидомых украинцев. Они сегодня появляются на Прикарпатье только в псевдонаучных дискуссиях, когда нужно указать сторонникам признания русинской нации, что они не правы и что за горами тоже живут русины (которые украинцы).

Это реальность, которой нет ни на картах профессора Магочи, ни в докладах и статьях русских ученых и журналистов, которые живут в мифической Карпатской Руси и на ее развитие получают гранты и ученые степени. Для американских политтехнологов в целом безобидное надгосударственное понятие «карпатские русины» и исключительно «культурологическая» деятельность создают возможность удерживать влияние на весьма большом историко-культурном пространстве, поддерживать напряжение сразу в нескольких центральноевропейских странах бывшего советского блока. Очевидно, что-то подобное пытаются сделать и русские технологи. Но их позиции на Карпатской Руси, похоже, существенно слабее американских. От дружественной России и левобережной Украины Подкарпатская Русь почти герметично прикрыта русино- и русофобским анклавом – Галичиной, который имеет свои виды на эту территорию.

Вообще, отношения бывших соседей по Карпатской Руси, превратившихся в течение прошлого века в непримиримых идеологических противников, требуют специального изучения. С предшественниками С. Бандеры подкарпатские русины впервые столкнулись в период своего самоопределения после Певой мировой войны. Уже тогда в Подкарпатской Руси нашлись лица, требующие ее присоединения к несуществующей Соборной Украине. Впрочем, следует отметить, что параллельно звучали призывы о присоединении и к Венгрии, Румынии, Чехословакии и даже к «демократической России».

В то время на территории Украины «республик» и «правительств» было чересчур много: Киевское национальное правительство Центральной Рады, которое сменил Гетьманат, а затем Директория, Харьковское советское правительство, Крымско-Татарское правительство, Одесская советская республика, Советская Социалистическая Республика Тавриды, Донецко-Криворожская Советская Республика, Вольная Республика батьки Махно, Западноукраинская народная Республика – ЗУНР, Юго-Западный край, Малороссия, Восточная Галиция. В этой связи, возникает закономерный вопрос: в какую же державу направились угорские русины в январе 1919 г.? Ведь тогда УНР – Украинская Народная Республика представляла собой только некую территорию, без границ, административного аппарата и легитимного руководства. Что же касается совсем непонятной ЗУНР, то в январе 1919 г. фактически она «управляла» только одной областью – Станиславской. За всю недолгую историю ЗУНР под ее административно-территориальным управлением находились: Львов – 18 дней, Перемышль – 8 дней, Черновцы – 9 дней. Сама же «Соборная Украина» просуществовала 175 дней (с 22.01.1919 г. по 16.06.1919 г.).

Не лишним будет напомнить, что не угро-русины «просились» тогда в состав Украины, а именно галицкие русины в лице их полномочного представителя Вислоцкого на заседании Центральной Русской Народной Рады в Ужгороде в мае 1919 г. просили включить их в состав создаваемой Чехословацкой Республики. На это американский русин Г. Жаткович резонно заметил, что уже согласованный с Президентом США В. Вильсоном 21 октября 1918 г. проект включает только «территорию русинов на юг от Карпат». Благодаря безупречному представительству интересов русинов с юга от Карпат юрисконсультом «General Motors» Г. Жатковичем в договоре, подписанном в Сен-Жермене 19 сентября 1919 г., появилась запись: «...территория русинов на юг от Карпат включается в состав Чехословакии с условием, что она предоставит русинам наивысшую степень автономии при сохранении единства Чехословакии». Напротив, державы Антанты в лице Совета послов, занимающегося послевоенным устройством Европы, не признали знаменитую сегодня ЗУНР, но признали суверенитет Польши над Восточной Галицией – «испокон веков польскими территориями».

Таким образом, право народа на самоопределение международным сообществом было представлено не «украинцам», не «галичанам» и не «русинам», а исключительно «русинам, живущим к югу от Карпат».

Галичане с пиететом вспоминают о благосклонном отношении Президента Т. Г. Масарика к украинской (галицкой) эмиграции, о создании в ЧСР Украинского вольного университета, Украинской хозяйственной академии, Педагогического института им. М. Драгоманова. Прагматичный Масарик поддерживал украинскую эмиграцию, рассчитывая на то, что кадры ее интеллигенции пригодятся, когда большевистская власть исчерпает себя и речь пойдет об устройстве украинского государства. Однако почти все исследователи обходят вниманием, к примеру, действия Масарика в 1918 г. во время опубликования IV Универсала о независимости Украины.

В то время большинство пленных чехов находилось в украинских лагерях. Там же были и чешские подразделения российской армии. Поэтому Масарику пришлось вести переговоры с украинским правительством о статусе этих частей. Зафиксированы его контакты с Грушевским, Винниченко, Шульгиным. Масарик не поддержал стремление украинских лидеров к самоопределению. Еще задолго до войны он писал, что отделение Украины могло бы существенно ослабить Россию перед лицом австро-немецкой экспансии. В интервью газете «Утро России» Масарик заявил, что «сильная Россия в интересах самих украинцев». Для чехов Россия была естественным союзником в борьбе против Австро-Венгрии и Германии. А для правительства УНР Германия была главным союзником в борьбе за выживание. В своих «Воспоминаниях», вышедших в украинском переводе во Львове (1930), Масарик описывает свою встречу с министром иностранных дел: «…я сообщил 26 января министру иностранных дел Шульгину, что IV Универсалом наше условие решено, и мы как можно скорее выведем свои войска с Украины: наше войско формировалось в понимании с Россией; России присягали

наши солдаты на верность, России мы были преданы и не можем поворачивать в другую сторону…». После выхода IV Универсала Масарик сказал: «Мы признали Украину, когда она в III Универсале провозгласила себя государством, но в рамках федеративной России. Это мы могли принять, исходя из чешской и славянской ситуации... Лично я не могу признать самостоятельную Украину вне рамок России как правовое и политическое образование. Разбивать Россию, на мой взгляд, – это просто работать на Пруссию».

Уже 9 мая 1920 г. в Ужгороде было создано общество «Просвита». В целом оно полностью повторяло галицкую «Просвиту», и ее вождями в Подкарпатской Руси были галицкие эмигранты В. Пачовский, В. Бирчак, И. Панькевич. С финансовой помощью чехословацкой администрации и лично президента Масарика в Ужгороде был построен «Народный дом» (1928) – украинский национальный центр (музей, читальня, библиотека, кинотеатр). Однако, многие члены «Просвиты» уже к концу 1920-х гг. сбросили культурно-просветительскую маску и открыто заявили о своих планах создания на чужой территории украинского государства. «Просвита» фактически перешла на антигосударственные позиции и стала центром воинственного украинского национализма, что констатировала и чехословацкая полиция. Важными причинами негативного отношения к украинскому национально-культурному движению как со стороны чешских чиновником, так и подкарпатских русинов было и то, что его поддерживали не только радикальные украинские националисты, но и коммунисты. Все ухудшавшиеся отношения достигли апогея в 1930 г., когда студент и член ОУН Ф. Тацинец, вдохновленный активисткой С. Новакивской, совершил покушение на известного деятеля русинского движения Е. Сабова, председателя «Общества им. А. Духновича».

В заметно урезанной территориально после Венского арбитража Подкарпатской Руси, в провинциальном Хусте 9 ноября 1938 г. состоялось учредительное собрание Организации военной обороны «Карпатская Сичь». Формально в ее командование были введены местные «квислинги» Д. Климпуш, И. Рогач, С. Росоха, но фактически управлял ею «генеральный штаб» из галичан – деятелей военного крыла ОУН: «полковник» М. Колодзинский («Гузар»), «полковник» Р. Шухевич («Щука»), «сотник» З. Коссак («Тарнавский»), «сотник» О. Карачевский («Свобода»), Ю. Лопатинский («Калина»). Е. Врецьона («Волянский»).

Это были профессионалы-боевики, участники терактов в Галиции и Польше. Все они были связаны с Абвером и проходили подготовку в лагерях хорватских усташей, в Австрии и Германии. Ряды «Карпатской Сичи» заполнили преимущественно галичане, откликнувшиеся на призыв главы ОУН А. Мельника к «украинскому народу» быть готовыми отдать максимум национальной энергии для укрепления сил в борьбе за «Украинское Карпатское государство».

К началу 1939 г. Сичь формально насчитывала около 10 тыс. членов, на казарменном положении находилось около 2 тыс. человек, из них оружием располагали око-

ло трех сотен. Предполагалось, что сичевики должны были вместе с чехословацкой полицией нести службу по задержанию «коллег» – польских и венгерских террористов. Однако назначенный Прагой правитель Подкарпатской Руси А. Волошин в глазах галичан был слишком прочехословацким. На тайном заседании «генштаба» было решено заменить его вместе со всем кабинетом его ставленников.

Попытка «переворота» в Хусте и кровавое противостояние чешским армейским подразделениям закончились для галицких пассионариев бесславным и полным разоружением «Карпатской Сичи» и восстановлением порядка в городе. Общие потери при подавлении путча со стороны чехословацких вооруженных сил составили 2 убитых и 10 раненых, со стороны Сичи – 40 человек убитых и около 50 раненых.

Подталкиваемый украинским окружением и гитлеровским консулом Президент Карпатской Украины А. Волошин обратился к официальному Берлину с просьбой принять его государство в Рейх, однако безрезультатно. Утром 15 марта 1939 г. в здании хустской гимназии была объявлено о независимости Карпатской Украины. На следующий день большинство новых правителей и генералитет бежали за границу. Только несколько непримиримых членов Сичи повели на бойню – битву с венгерской регулярной армией хустских русинов-гимназистов.

Чехословакия была оккупирована немецкими войсками на западе и венгерскими – на востоке и прекратила свое существование как суверенное государство. Вместо Подкарпатской Руси опять появилось расплывчатое образование «Карпатская территория», впрочем, не включающее «заперевальные» галицкие земли. О карпаторусских же землях говорить стало просто небезопасно. Венгры на тот момент провели перепись, по данным которой на «Карпатской территории» проживало свыше 506 тыс. подкарпатских русинов и всего две сотни украинцев из числа эмигрантов польской Галичины. Однако в октябре 1944 г. после освобождения советскими войсками Подкарпатская Русь вдруг «воссоединилась» с Украиной, которой никогда не принадлежала. В советское время вопрос о самоопределении и идентичности русин было лучше не обсуждать. Попытка Республики Подкарпатская Русь отделиться от «родной» Украины после распада СССР в 1991 г., т. е. в новое несоветское время, также не удалась, несмотря на то, что 78 % голосовавших закарпатцев высказалось за самоуправляемую территорию – автономию. Власти Украины проигнорировали волю народа.

Годами тянущаяся политическая неразбериха никоим образом не в состоянии удовлетворить одну из участвующих в процессе сторон – русинов Подкарпатской Руси. Из народа, насчитывающего, по разным оценкам, от 600 тыс. до 1,5 млн человек, они превратились на Украине в непризнаваемое Киевом национальное меньшинство, к которому во время переписи 2002 г. удалось отнести 10 тыс. граждан. Между тем, именно Подкарпатская Русь является русинской землей, имеющей опыт государственности в период между ее признанием в 1919 г. Сен-Жерменским мирным договором и ее повторным присоединением к Венгрии в период профашистского режима адмирала

Хорти в 1939 г. Подкарпатские русины не желают растворяться в иных по метальности, языку и культуре народах. Более того, они претендуют на роль государствообразующего народа и политического сообщества, открывающего возможность для всех русинов иметь свою материнскую землю.

В 2000-е гг. лидерами движения выступают председатель Сойма подкарпатских русинов о. Димитрий Сидор, а также общественные деятели П. Гецко, Л. Лецович, В. Микулин, В. Джуган, А. Мошкола. Не забывают о своих русинских корнях и такие видные политические деятели Украины, как В. Балога и С. Ратушняк, известные российские ученые В. Симчера и Й. Гливка, представители венгерской интеллигенции филолог М. Капраль и художник А. Манайло, закарпатские писатели, лауреаты международных премий И. Петровций и В. Фединишинец. После многочисленных споров в июне 2008 г. русины провели в г. Мукачево Первый европейский конгресс подкарпатских русинов, который решил восстановить особый статус Закарпатья как самоуправляемой «территории русинов к югу от Карпат» с конституционным названием «Подкарпатская Русь». Уже в октябре Второй европейский конгресс принял меморандум о восстановлении русинской государственности в статусе 1938 г. Затем, не дождавшись серьезной реакции украинских властей, 1 декабря 2008 г. русины ультимативно ввели свои решения в силу. Единственным ответом украинских властей на их действия было открытие уголовного дела и начало длящегося и по сегодняшний день процесса над «главным сепаратистом» – о. Димитрием. Процес постыдный и для Украины совершенно бесперспективный – ни о. Димитрий, ни другие признанные руководители подкарпаторусинских организаций ни разу не призывали к насильственным действиям на пути к восстановлению русинской государственности. Напротив, все они реально привержены правовому пути в достижении своей цели.

2009 г. прошел в живом обсуждении новой Русинской концепции, которая изменила не только идеологические, но и территориальные подходы к проблеме. Она сосредоточила активные политические действия на реальной территории проживания русинов Подкарпатской Руси – Закарпатской области. Концепция была поддержана делегатами недавно созданного Первого всемирного конгресса подкарпатских русинов в Пардубицах и другими русинскими организациями.

Вместо П. Р. Магочи на последнем X мировом конгрессе русинов в Сербии делегаты избрали новым председателем сербского русина Дюру Папугу. При этом впервые за долгое время они не только не осудили мятежных подкарпатских братьев, но и живо обсуждали возможности взаимодействия с ними. Карпатская Русь, такая близкая сердцам и душам русских и американских ученых и политиков, уходит в прошлое, спокойно утверждаясь на разного рода фольклорных мероприятиях. Что впереди – непокоренная и бурная Подкарпатская Русь? Бессловесная дотационная Закарпатская область? Думается, что уже достаточно скоро мы получим ответ на этот вопрос.

Библиографические ссылки

1. http://rusedin.ru/2010/02/03/«karpatskaya-rus»-mifyi-i-realnost-ot-aristova-do-magochi/
2. http://rusiny.info/article/85/
3. http://en.wikipedia.org/wiki/Rusyns
4. http://www.pudkarpatskarus.eu/rpr/article018.htm
5. http://www.pudkarpatskarus.eu/rsnews/article054.htm
6. http://www.pudkarpatskarus.eu/ruworld/article101.htm
7. http://www.pudkarpatskarus.eu/rpr/articel028.htm

А. Ж. Матевосян

МОУ «Средне-образовательная школа № 95» г. Кемерово

РОССИЙСКАЯ ДИАСПОРА В АРМЕНИИ

Одним из наиболее серьезных и болезненных последствий распада Советского Союза стало возникновение за пределами России многомиллионной русской диаспоры. В подобных масштабах это произошло впервые за все время существования российского государства. Поэтому для россиян (в отличие от ирландцев, армян, евреев, для которых понятие «диаспора» и весь многогранный комплекс связанных с ней вопросов является одной из составляющих национальной ментальности) проблема соотечественников за рубежом не только никогда не была особенно актуальной, но как бы не существовала вовсе, во всяком случае, на уровне массового сознания. Соответственно, опыт осмысления этого явления по вполне объективным причинам отсутствовал. Фактически лишь с середины 90-х гг. XX в. проблемы соотечественников попали в поле зрения российского руководства: разрабатывались программы по предоставлению помощи и защите прав соотечественников, создавались ведомства, призванные разрешать эти проблемы, основывались государственные фонды финансовой поддержки специальных программ.

Следует отметить, что на сегодняшний момент все еще не выработаны четкие критерии определения понятия «соотечественники». Соотечественниками называют этнических россиян, которые по различным причинам оказались за границей российского государства, всех граждан различных национальностей, которые проживали на территории России. «В некоторых случаях соотечественниками считаются все граждане бывшего советского пространства, которые оказались за границами постсоветских стран и проживают сейчас практически во всех странах мира» [12]. В целях нашего исследования мы будем использовать понятие «российская диаспора», понимая под ней в узком смысле этнически русское население, а в широком – русскоязычное население в Армении.

Наличие более или менее существенного русского этнического элемента в Армении отмечается лишь после вхождения Восточной Армении в состав Российской империи. Существенный приток русских в Армению имел место только после установления советской власти. По итогам Всесоюзной переписи населения 1989 г. количество русских составило 51,6 тыс. человек, включая молокан (конфессиональная группа, потомки русских сектантов, высланных из России в Закавказье в начале XIX в.) [10]. К настоящему времени в силу «общих миграционных потоков в республике осталось не более 7 тыс. русских, около 5 тыс. молокан и несколько тысяч остального русскоязычного населения» [3].

Нельзя не согласиться с мнением известного исследователя проблем диаспор Т. Полосковой, что «сравнительная малочисленность русских в Армении не означает, что их взаимоотношения с титульной нацией менее значимы для общественно-политической жизни республики, чем, например, в Казахстане или странах Балтии» [11]. Хотя проблемы, которые стоят перед российской диаспорой в Армении, представляются не столь острыми, как в ряде стран постсоветского пространства, они имеют место и во многом являются судьбоносными для перспектив армяно-российских отношений.

В основе активной эмиграции русских из Армении лежат многие причины. Резкое передвижение населения было отмечено после Спитакского землетрясения в декабре 1988 г.: ограниченные возможности для восстановления и строительства жилья заставили часть русских покинуть республику. В начале 1990-х гг. эмиграцию русского населения определяли факторы, отражающие особенности современной политической ситуации в республике. Большую волну переселенцев в Россию вызывало обострение армяно-азербайджанских отношений и кризисные явления в социально-экономической ситуации в стране. Эти события вызвали у многих русских психологическое ощущение дискомфорта, страха, неуверенности в дальнейшей жизни в Армении. При этом социологические опросы свидетельствуют, что «русские, приспособившись к климатической и социально-экономической среде Армении, а также заимствовав многие армянские бытовые и культурные ценности, при наличии благоприятных социально-экономических условий не хотели бы покидать Республику Армения» [7].

Неустойчивые политические и социально-экономические условия на фоне этнического самосознания русских усиливают у них стремление к внутриэтническому объединению. Благодаря этому были созданы русские культурные центры и общественные организации, которые, не преследуя политических целей, считают своей задачей сохранение и развитие родного языка и культурных традиций и предотвращение миграции русских из республики. В настоящее время в Армении действуют несколько объединений соотечественников: общество «Россия», Международный центр русской культуры «Гармония», общество русской культуры «ОДА», православное общество «Русь», общество «Истоки». Однако российская диаспора в Армении все еще достаточно раско-

лота, создание координационного совета соотечественников носит сугубо формальный характер, к тому же реальных рычагов влияния на внутриполитические процессы все эти объединения не имеют. Стоит заметить, что ни один русский не представлен в Национальном собрании Армении, что существенно снижает возможности прямого использования парламентской трибуны для интересов российской диаспоры.

Наряду с общими причинами, вызывавшими значительную миграцию населения Армении независимо от национальной принадлежности, для миграции русского и русскоязычного населения республики имелись и специфические причины, которые, впрочем, были свойственны для всех бывших союзных республик в процессе становления их государственности в постсоветский период. В частности, негативные изменения в положении русского населения были связаны с принятием в 1993 г. закона о государственном языке Республики Армения. Утверждение официального статуса национального языка – процесс закономерный для суверенного государства. Однако проведение его в жизнь проходило без учета объективных интересов всех слоев населения и вызвало отрицательную реакцию со стороны не только представителей национальных меньшинств, но и армян, получивших образование на русском языке. На армянский язык было переведено делопроизводство, в результате чего многие специалисты лишились работы; были закрыты русские группы по многим специальностям в вузах и техникумах, что фактически не оставило шансов для получения русской молодежью образования на родном языке. При этом отметим, что в советское время тенденция расширения русско-армянского двуязычия стала характерной для русского населения страны. «Если в 1970 г. только 17 % русских владели армянским языком, то в 1989 г. этот показатель повысился до 32 %. В сравнении с другими республиками бывшего Советского Союза процент русского населения Армении, владеющего местным языком, был самым высоким после Белоруссии и Латвии» [7]. Это обстоятельство, в свою очередь, является еще одним свидетельством особо тесных этнических отношений между двумя народами.

Действительно, роль русского языка как одного из основополагающих факторов для сохранения и приумножения российской диаспоры в Армении, а также развития сотрудничества в гуманитарной, информационной сферах, как практически единственная форма поддержания и расширения коммуникационных связей неоценима в контексте углубления армяно-российских отношений. В связи с этим, полагаем, что необходимо специально остановиться на анализе состояния и проблем русского языка в Республике Армения.

Армения – страна, в которой в силу сложившихся исторических и геополитических условий русский язык всегда играл и играет важную роль в жизни армянского народа. Русская культура – неотъемлемая часть духовной жизни образованного армянина, а русский – самый распространенный язык общения после армянского.

Положение с русским языком в Армении – проблема, неоднократно становившаяся предметом разговора и в Армении, и за ее пределами. Эта тема является одной

из самых популярных в российских СМИ, когда дело доходит до освещения проблем армяно-российского сотрудничества. При этом СМИ в России, далеко стоящие от внутренних проблем Армении и получающие информацию неизвестно из чьих рук, недостаточно полно представляют реальную картину происходящих в ней событий, связанных с языковой реформой, в ряде случаев представляя эти преобразования в виде процесса по искоренению в Армении русского языка [9].

Действительно, нельзя не согласиться с тем, что в «смутные времена» (в начале 1990-х) в Республике Армения началась в некотором смысле «борьба» с русским языком. Она велась жесткими методами и причинила огромный вред прежде всего самой республике, ее жителям. Против борьбы с русским языком в это время выступали представители разных слоев населения Армении. Но, к счастью, здравый смысл, подкрепленный историческим прошлым, вновь начинает побеждать.

Рассматривая вопрос о статусе русского языка в Армении и о его положении, нельзя не отделять реалии прошлого и настоящего. Недалеки те времена, когда русский был государственным языком для всех народов СССР и языком межнационального общения или же вторым родным языком. Возможно поэтому некоторые исследователи полагают, что в новых условиях русский язык должен стать языком межнационального общения в Армении. Какие нации специально должны изучать русский, чтобы общаться между собой, когда они вполне осуществляют это общение посредством армянского языка? А языком межнационального общения (т. е. общения с представителями других национальностей вне республики) он был и остается.

В Армении 95 % населения признают армянский родным языком. Это армяне. Другие этнические группы малочисленны и не имеют компактного местожительства, вследствие чего, постоянно находясь в контакте с армянами, овладевают армянским языком, ставшим, по существу, языком межнационального общения Республики Армения. А функции языка межнационального (и межгосударственного) общения русский язык приобретает уже в рамках СНГ.

Не следует забывать, что в республиках, особенно небольших, еще в СССР появилась другая проблема: как сохранить родной язык? Она получила законодательное решение лишь в новых условиях суверенного государства, хотя и здесь существует ряд серьезных вопросов, связанных с трудностями обеспечения нормального функционирования языка во всех сферах.

Но русский был и остается важнейшим языком после родного. Дело не в этикетках («второй родной», «язык межнационального общения», «главный иностранный»), а в реальном статусе языка, обеспечиваемом соответствующей государственной политикой. Во-первых, в Конституции и законах Республики Армения закреплено право национальных меньшинств иметь школы с родным для них языком обучения. В частности, в статье 37 Конституции Республики Армения подчеркивается, что «граждане, принадлежащие к национальным меньшинствам, имеют право на сохранение своих традиций, развитие языка и культуры» [8].

Во-вторых, образовательная система нацеливает каждого ученика армянских школ на обязательное знание еще как минимум двух других языков – русского и одного из европейских. Их статус неравнозначен. О ведущей роли русского в системе преподавания языков в армянской школе свидетельствуют последние статистические данные о количестве учителей: русский язык – 1500 (51 %), английский – 930 (30 %), французский – 350 (10 %), немецкий – 320 (9 %). Русский язык преподается в школе с первого класса по десятый, в то время как иностранные языки – только с пятого. В вузах русский язык является обязательным как минимум на первом-втором курсах. За последние 2–3 года количество часов, отводимых русскому языку и в школах, и в вузах, значительно увеличилось [1].

Владение русским языком введено в качестве дополнительного критерия при приеме студентов на ряд специальных факультетов (экономических и международных отношений). Он является языком обучения в нескольких школах Еревана (Славянская гимназия для детей военнослужащих, Базовый лицей института им. Брюсова). В последнее время увеличилось количество школ с углубленным изучением русского языка. Факультеты и отделения русского языка и литературы есть в Ереванском государственном, Ереванском лингвистическом и Армянском педагогическим университетах, а также в региональных педагогических вузах. На русском языке ведется обучение в Ереванском медицинском университете на факультете для иностранных граждан. В 1999 г. в Ереване открылся Российско-Армянский университет, причем Армения и Россия договорились придавать «особое значение поддержке его деятельности» [5].

Знаменательной традицией стало ежегодное проведение в Армении форума «Русский язык в моей жизни». Еще одним событием в жизни российской диаспоры в Армении стало открытие в сентябре 2001 г. в Ереване Армянского центра русского языка.

Важную роль в деле расширения сферы использования русского языка в Армении играют русскоязычные СМИ. Среди них, несомненно, выделяются газеты «Республика Армения», «Голос Армении», «Новое время». Значительное количество Интернет-сайтов, в том числе государственных, представлены наряду с армяно-англоязычной версией также и на русском языке.

Все это свидетельствует о том, что русский язык постепенно возвращается к тому положению, которое занимал в недалеком прошлом, но уже в другом качестве – не второго родного, а первого по важности для армян. О том, что русский вновь интересует армян, свидетельствуют многочисленные факты и в первую очередь желание молодого поколения владеть им.

Позитивные изменения в сфере использования русского языка в Армении также обусловлены принятием Республикой Армения обязательств в данной сфере в соответствии с рядом двухсторонних армяно-российских соглашений. Так, в частности, в Договоре о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи 1997 г. отмечается, что «с учетом

исторически сложившейся роли русского языка во взаимоотношениях российского и армянского народов Армянская Сторона будет создавать условия для углубленного изучения русского языка в системе образования Республики Армения». Кроме того, в Декларации о союзническом взаимодействии подчеркивается, что «стороны будут способствовать повышению роли русского языка в системе образования и общественно-культурной жизни Республики Армения с учетом исторически сложившегося значения русского языка во взаимоотношениях русского и армянского народов» [6].

Об отношении правительства Армении к русскому языку свидетельствует государственная концепция «Русский язык в системе образования и культурно-общественной жизни Республики Армения», принятая в сентябре 1999 г. В ней четко прослеживается мысль о том, что в современных условиях развития Республики Армения изучение русского языка служит не только приобщению к культурным ценностям других народов, но вместе с тем и более глубокому пониманию культурных ценностей народа [4]. К сожалению, из-за недостаточного финансирования не обеспечивается реализация намеченного, и здесь существует серьезная проблема.

Наконец, в новых условиях востребованность того или иного языка определяется не столько благими пожеланиями и призывами, сколько степенью интенсивности политических, экономических, культурных и научно-образовательных двухсторонних отношений. Действительно, нельзя считать нормальным то, что из года в год снижается количество поступающих на факультеты русского языка и литературы, но это не результат гонений на русский язык (количество мест не сокращается, наоборот, увеличивается), а воля абитуриента, выбирающего специальность, исходя из возможностей ее дальнейшего приложения. Огромный потенциал России, величие ее прошлого, настоящего и будущего дают все основания быть уверенным в том, что эта проблема в самое ближайшее время получит свое полноценное решение.

В свою очередь, создание благоприятных условий для сохранения русскоязычного населения Армении представляется для армянской стороны задачей, которая, по своему международно-политическому значению, не ограничивается рамками взятых Арменией обязательств по защите прав национальных меньшинств и в немалой степени будет влиять на эффективное продвижение по сути формирования подлинно партнерских и союзнических отношений между Россией и Арменией. Учитывая небольшую численность русскоязычного населения Армении, для России не составит большого труда полностью удовлетворить ее культурные и образовательные потребности. Очевидно, что в этом направлении армянская сторона вправе рассчитывать на соответствующую поддержку российской стороны. К тому же, исторический опыт взаимоотношений «Армения – диаспора» вполне может быть востребован и Россией.

Наличие диаспоры является для всестороннего развития межгосударственных отношений важным фактором, обеспечивающим экономическое, культурное, языковое присутствие в странах, имеющих для государства стратегическое значение.

Армянская диаспора России сегодня переживает качественную трансформацию, которая делает ее место и роль в системе мировой армянской диаспоры все более значимой и во многом лидирующей. Это обстоятельство в значительной степени положительно влияет на динамику армяно-российских отношений, обогащая их новых содержанием и одновременно создавая широкую гуманитарную основу для расширения и углубления армяно-российских взаимосвязей по всему спектру составляющих.

В отличие от мировых диаспор, имеющих длительный исторический опыт организационного функционирования, обладающих финансовым потенциалом, влиянием в политических и деловых кругах различных государств мира, российская диаспора в Армении находится в стадии становления. Современное состояние русского общественного и общественно-политического движения в Армении, как, впрочем, и на всем постсоветском пространстве, характеризуется продолжающимся расколом, соперничеством между различными крупными и мелкими структурами, отсутствием лидеров, способных сплотить вокруг себя наиболее активную часть диаспоры в республике. Сроки прохождения российской диаспорой болезненного роста будут во многом определяться степенью активности и последовательности в данном вопросе соответствующих ведомств России, призванных отстаивать и защищать интересы соотечественников.

Наличие национальной диаспоры за пределами страны может и должно служить не противостоянию, а взаимосближению. Нет сомнения в том, что как Россия, так и Армения обязаны защищать права своих зарубежных соотечественников, если они подвергаются дискриминации в странах проживания. Но одновременно нельзя забывать, что армянская диаспора в России и российская диаспора в Армении, несмотря на все издержки переходного периода, связанные с ростом национального самосознания, объективными проблемами социально-экономического характера, способны стать прочным связующим звеном между Москвой и Ереваном, способствуя активизации взаимовыгодного сотрудничества и союзнических отношений.

Библиографические ссылки

1. Алексанян Е., Тер-Аракелян Р. Русский язык в Армении: взгляд изнутри [Электронный ресурс]. – URL: http://www.starlight2.narod.ru
2. Арутюнян Ю. В. Русские в ближнем зарубежье // Социальные исследования. – 2003. – № 11.
3. Асатрян Г. Национальные меньшинства в Армении. – Ереван, 2002. – 120 с.
4. Государственная Концепция Республики Армения «Русский язык в системе образования и культурно-общественной жизни Республики Армения», 16 сентября 1999 года. [Электронный ресурс] – URL: http://www.armenica.info
5. Декларация о союзническом взаимодействии между Российской Федерацией и Республикой Арменией, ориентированный на XXI век. 26 сентября 2000 г. [Электронный ресурс] – URL: http://www.armenica.info.

6. Договоры о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи между Российской Федерацией и Республикой Армения. 27 августа 1997 г. [Электронный ресурс] – URL: http://www.armenica.info
7. Долженко И. Армения: окончательный исход – дело времени // Соотечественники. – 2004. – 27 сент.
8. Конституция Республики Армения. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.armenica.info
9. Ларина И. В Армении постепенно начинают забывать русский язык // Независимая газета. – 2001. – 26 мая.
10. Национальный состав населения СССР по данным Всесоюзной переписи населения 1989 г. – М.: Госкомитет, 1991.
11. Полоскова Т. Современные диаспоры. Внутриполитические и международные аспекты. – М., 1999. – 223 с.
12. Чекаленко Л. Д. Защита соотечественников как составляющая внешней политики России // Русская правда. – 2003. – 17 июня.

О. В. Елескина

Кемеровский государственный университет

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА РОССИИ КАК ФОРМА ГОСУДАРСТВЕННОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

Культурная политика государства представляет собой комплекс целенаправленных действий, связанных с формированием единого культурного пространства внутри страны. Очень трудно просчитать конечный результат проводимых мероприятий, но, тем не менее, отрицать государственное участие в выработке основных парадигм развития культуры и корректировке существующей системы ценностей бессмысленно. Формируемые государственные стандарты учитывают интересы правящей элиты и соответствуют ее политическим интересам: как внутренним, так и внешним. Стремление государства определить свое место в мировом сообществе требует от него активных действий внутри страны, направленных на создание идеологической платформы проводимых внешнеполитических мероприятий. Таким образом, культурная политика может выступать формой государственного самоопределения. Анализ проводимых культурных преобразований поможет выявить основные элементы самоидентификации российского государства.

Рассматривая исторические изменения культурных традиций в России, по классификации В. С. Жидкова и К. Б. Соколова, можно выявить как минимум три культурные революции: крещение Руси, реформы Петра I и революцию большевиков [1, с. 479]. Эти «революции» сопровождались значительными трансформациями в культурной жизни русского народа и, как правило, инициировались представителями правящей элиты. Следует отметить, что каждое из вышеназванных кардинальных пре-

образований имело свои внутренние предпосылки. Тем не менее, проводимые государством мероприятия сталкивались с сопротивлением со стороны части населения, особенно на ранних этапах. Однако со временем новый культурный уклад начинал восприниматься в массовом сознании как норма, он закреплялся на бытовом уровне.

Большинство исследователей, анализируя развитие культуры в России, акцентируют свое внимание на внутренних составляющих, игнорируя внешнеполитическую ситуацию. На наш взгляд, внутренняя культурная политика была связана с внешнеполитической стратегией российского государства, с его стремлением к самоопределению. В связи с этим, для глубокого понимания стратегии развития государственной культурной политики в России необходим анализ также и ее внешнеполитической составляющей.

Первым существенным поворотом в развитии русской культурной традиции принято считать принятие христианства. К X в. языческая религия славян не была единым комплексом, и каждый племенной союз имел свой пантеон богов и особенности культа. Подобное разнообразие вступало в противоречие с процессом объединения славянских племен в единое государство, которое требовало и единой идеологической платформы. Общая религиозная концепция на данном этапе исторического развития выступала наиболее надежной государственной основой. Попытка реформирования общеславянского пантеона, предпринятая князем Владимиром в 980 г., позволяла решить только внутренние, но не внешние проблемы древнерусского государства. Стремление князя Владимира добиться признания Киевской Руси на международной арене требовало отказа от славянских языческих представлений. Поэтому обращение к христианству как религии ближайших соседей и экономических партнеров было совершенно логичным. Общая христианская платформа позволяла Киевской Руси подняться на один уровень с цивилизованными государствами, в которых языческая вера рассматривалась как проявление дикости. Восточный (православный) вариант христианской веры оказался для Киевской Руси более приемлемым, так как он не требовал подчинения Папе Римскому, да и экономические и политические связи с Западом на тот момент были менее развиты, чем с Византией.

Принятие христианства во многом проходило по инициативе верховной власти, однако заставить верить в нового бога религиозного человека невозможно. Поэтому процесс христианизации растянулся на несколько столетий. В ходе него использовались два диаметрально противоположных метода приобщения русского человека к православию. Первый из них был связан с силовым давлением на граждан, который сопровождался насильственным обращением в новую веру, уничтожением старых идолов, запретом поклоняться языческим богам. Следует признать, что подобный метод был наиболее распространен на периферии Киевского государства и имел место вплоть до конца XII в. В центре же преобладали добровольные методы обращения в христианство и известная терпимость по отношению к язычеству [3, с. 29]. Второй метод,

использовавшийся в процессе распространения христианства, во многом основывался на манипуляции сознанием. Православные священники и представители княжеской власти старались убедить русского человека, что новый бог (Иисус Христос) и его святые сподвижники – это лишь новые имена старых, хорошо знакомых языческих богов. Подробным исследованием соотношения христианства и язычества занимался целый ряд ученых: Е. В. Аничков, А. С. Фаминицын, Б. А. Рыбаков, Б. Д. Греков, И. Я. Фроянов и др. Обобщая результаты их работ, можно говорить о том, что православный монотеизм стал лишь формальной заменой языческого политеизма, а славянские божества и духи получили статус православных святых, точнее их функции были переданы святым представителям христианства. Именно этот «мягкий» вариант распространения христианства способствовал тому, что многие православные верующие вплоть до настоящего времени совершают по существу языческие обряды, считая это исключительно православной традицией (например, поминки или приношение угощений на могилки родственников).

Следует отметить, что на момент принятия на Руси православия христианский мир формально был единым, хотя противоречия между западной и восточной церквями уже существовали. Поэтому Русь, выбравшая восточный вариант, принималась как христианское государство и в западных странах. Таким образом, принятие христианства облегчило Руси процесс выхода на международную арену в качестве равноправного партнера. Однако последовавший в 1054 г. раскол христианства вынуждал Киевскую Русь в большей степени переориентироваться в сторону Византии, что привело к расширению и ее культурного влияния внутри страны: заимствованию традиций каменного зодчества, иконописи и т. д. В течение длительного времени Византия посылала на Русь своих священнослужителей, которые формировали религиозную систему взглядов, и мастеров, воплощавших данную систему в камне и росписи. Византия рассматривала Киевскую Русь как свою митрополию, поэтому формировала ее культурный облик по своему образцу. Однако удаленность от Константинополя позволяла русским мастерам проявлять большую свободу творчества, что способствовало формированию собственных художественных идеалов и канонов.

Интеграция с Византией в определенной степени провоцировала конфликты с западным христианством, что особенно остро проявилось в XIII в. в деятельности тевтонского ордена. По сути, вся последующая история военных конфликтов России по западной границе была отражением противоборства между западным и восточным христианством. Приняв в X в. христианство по византийскому образцу, исходя из политических и экономических соображений, князь Владимир предопределил дальнейшую судьбу страны не только в религиозном и культурном планах, но и в экономическом и политическом отношениях.

Ослабление Византийской империи позволило расширить самостоятельность русского православия. Важным событием, способствовавшим усилению позиций

русской церкви, стало получение автокефалии (1448 г.), которое произошло за пять лет до падения Византии. На фоне этого внутри страны начинает активно развиваться идея, согласно которой Москва должна стать «третьим Римом» и единственным оплотом православия. Окончательное утверждение данной идеологической платформы потребовало учреждения патриаршества, которое произошло в 1589 г. Это поставило Русскую православную церковь на один уровень с древнейшими христианскими церквями. Однако сложившаяся ситуация привела к усилению конфликтов с католическим миром, который стремился подчинить себе восточную ветвь христианства. Заключив в 1439 г. Унию с Византией, Запад в конце XV в. приобрел религиозного соперника в лице Московской Руси. Конфликтные ситуации спровоцировали определенную изоляцию Руси от Европы и породили стремление к сохранению самобытной русской культуры, в которой четко прослеживалось византийское влияние. Эта линия культурного развития сохранялась вплоть до конца XVII в.

Вторая «культурная революция» в отечественной истории связана с деятельностью Петра I, который намеревался сделать из России европейскую державу. Именно стремление к интеграции с западными странами предопределило направление трансформации культурной политики внутри страны. Следует отметить, что Петр I не пытался своими реформами изменить все российское общество, а сосредоточил усилия на дворянском сословии, которое служило опорой его власти. Вследствие проведенных им культурных преобразований, которые по устоявшейся традиции насаждались насильственным путем, в русском обществе произошел культурный раскол. Крестьянское население продолжало сохранять устои русской культуры, а в дворянской среде постепенно закрепились нормы европейского образа жизни, манеры поведения, одежды и т. п. В искусстве также усилилось влияние европейской традиции, выразившееся в распространении стилей барокко и классицизма, заимствовании западных образцов архитектуры, живописи, музыки и т. д. Проводимые преобразования способствовали распространению светской культуры в России.

Деятельность Петра I на несколько столетий предопределила основное направление развития русской культурной традиции, обеспечив сближение Российской империи с европейским сообществом, хотя следует признать, что оно никогда не было полным. Повинуясь политическим пристрастиям русских императоров, из России стремились сделать то Голландию, то Германию, то Францию. Однако разность религиозных платформ не позволяла Российской империи стать полностью европейской державой. На ментальном уровне сохранялось противостояние восточного и западного христианства, которое в реальном мире провоцировало военные конфликты. Белее того, европеизация русской культуры коснулась только высшего сословия, а большая часть населения сохранила приверженность восточной византийской традиции. Эта двойственность культурной системы стала основой для разгоревшегося в XIX в. спора между западниками и славянофилами. В культурной же политике это привело

к колебаниям между стремлением стать европейским государством и сохранить национальную самобытность. В конечном итоге на государственном уровне графом С. Уваровым была разработана теория официальной народности, содержащая три основных столпа: православие, самодержавие, народность. Именно эта концепция стала основой государственной идеологии, определяющей культурные приоритеты.

Новый поворот в истории культуры страны был связан с Октябрьской революцией 1917 г. Культурные преобразования, осуществлявшиеся советской властью, были направлены на формирование новой системы ценностей, основанной на социалистических идеалах. Они сопровождались уничтожением культурных ценностей Российской империи, в основе которых лежала православная традиция. Именно ее и стремились разрушить в первую очередь. Комплекс проводимых мероприятий также сочетал в себе два противоположных метода, укоренившихся в политической традиции России. Внешние действия выглядели как уничтожение, низвержение православия. Значительная часть храмов была разрушена, другая часть использовалась под хозяйственные нужды. Впрочем, разрушение храмов носило явно выраженный языческий характер. Еще в период принятия христианства в городах Киевской Руси были зафиксированы случаи разорения домовых церквей противника, что являлось знаком поражения их бога [3, с. 54]. Согласно языческим представлениям, храм является опорой тех, кто поклоняется божеству. Таким образом, разрушение православного храма символизировало победу над божеством, чего и стремились достичь представители советской власти.

Советской идеологии не нужна была старая система взглядов, основанная на религии, потому что она не соответствовала новым представлениям о мире. Однако человеку необходима психологическая опора, поэтому параллельно с «низвержением старых идолов» шел процесс формирования «новой религии», в основе которой лежали социалистические идеи. Мифологизация советской идеологии рассматривалась целым рядом известных ученых, среди которых можно выделить работы М. Элиаде, А. Чернышова, Е. М. Мелитинского, О. Эдельман, С. Ю. Неклюдова и др. Все они в той или иной мере рассматривали советскую идеологию сквозь призму мифологического мышления. Исследователи проводили параллели между богами-демиургами и образами советских вождей, прежде всего Ленина и Сталина [см.: 4, с. 60–63].

Новые советские праздники также имели некоторые параллели с народной традицией, восходящей к языческим временам: Проводы русской зимы по времени фактически совпадали с Масленицей, праздник Красной борозды приходился на славянский Праздник урожая (конец сентября) и т. д. Своеобразной альтернативой церкви стали дома культуры, в которых присутствовали элементы «религиозного культа». Практически в каждом из них имелся Красный уголок (подобно красному углу крестьянской избы), где находились предметы «культа»: портреты вождей, знамена, гербы и прочие символы социалистического строя. Идея христианского рая была заменена своеобразной альтернативой – светлым коммунистическим будущим, в котором будут жить сле-

дующие поколения советских граждан. В целом, советская эпоха продемонстрировала возможность использования религиозных стереотипов сознания в светском, атеистическом государстве. И здесь наиболее приемлемыми оказались архаические (языческие) аспекты мышления. В результате элементы мифологии были органично вплетены в научную картину мира.

Культурная политика советского государства была в значительной степени идеологизирована. Она опиралась на идею исключительности и превосходства советской системы. В этой ситуации изоляция от остального мира была необходимым условием. Кроме того, данная внутренняя потребность усиливалась агрессивной политикой зарубежных стран по отношению к молодой советской республике. В результате в советской культуре был создан «образ врага», который, с одной стороны, объяснял необходимость изоляции, с другой – проводимую внутреннюю политику. Следует учитывать и тот факт, что Советская Россия активно занималась распространением своей идеологической системы в других странах. Сначала это привело к формированию Советского Союза, а затем – к системе Варшавского договора.

Несмотря на остаточный принцип финансирования сферы культуры в Советском Союзе ее возможности в идеологическом плане использовались достаточно активно. Находили применение культуре и во внутренней, и во внешнеполитической деятельности. Так, в годы Великой Отечественной войны были предприняты некоторые послабления в отношении церкви. Целью было стремление снять предубеждение у союзников в отношении религиозной политики Советского Союза, продемонстрировать демократичность государственного режима и таким образом ускорить открытие второго фронта [2]. Однако после окончания войны внешнеполитические обстоятельства изменились, и власти вернулись к прежнему курсу в отношении церкви. К помощи культуры прибегали и для демонстрации могущества Советского государства, и для иллюстрации его демократичности. Так, в годы перестройки именно в сфере культуры стремились продемонстрировать демократизацию режима. Однако снятие идеологических запретов и ослабление цензуры привело к расшатыванию основ советского мировоззрения.

После распада Советского Союза система ценностей россиян резко изменилась: социалистические стереотипы утратили свою актуальность, стали подвергаться критике. В этой ситуации поиск новой идеологической доктрины вынудил вновь обратить внимание на развитые европейские страны. Необходимость экономической помощи развернула вектор развития культурной политики России в сторону мирового, прежде всего западного сообщества. Стремление к интеграции с Европой дало толчок к распространению западной культуры внутри страны. Это отразилось как на культурных пристрастиях населения, так и на проводимых государством реформах в различных общественных сферах (например, в образовании). Однако отказ европейских стран рассматривать Россию как равного партнера, существующая мировая политика двойных стандартов приводит сегодня к возрождению исконно русских моделей культуры.

Поэтому одним из элементов современной культурной политики стало возрождение традиционных ценностей России. Таким образом, современная культурная политика России парадоксально сочетает в себе элементы вестернизации и национальной традиции. В последнее время на государственном уровне активно ведется разработка новой национальной идеи, которая позволила бы объединить все российское общество с его многонациональным и поликонфессинальным составом.

В целом, можно заключить, что историческое развитие культурной политики России чаще всего диктовалось стремлением государства к самоопределению, поиску своего места в мире. Желание государства стать частью какого-либо сообщества (христианского, европейского и т. п.) приводило к распространению культурных заимствований, а попытки продемонстрировать свою политическую независимость усиливали интерес к национальным традициям. В любом случае, с помощью культурной политики государство обеспечивало себе идеологическую платформу для проводимых преобразований и формировало в обществе необходимые установки для реализации государственной стратегии.

Библиографические ссылки

1. Жидков В. С., Соколов К. Б. Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. – СПб.: Алетейя, 2001. – 640 с.
2. Одинцов М. И. Вероисповедная политика советского государства в 1939–1958 гг. [Электронный ресурс] // Власть и церковь в СССР и странах Восточной Европы. 1939–1958 гг. (Дискуссионные аспекты). – М., 2003. – URL: http://www.rusoir.ru/print/02/101/index.html
3. Фроянов И. Я. Начало христианства на Руси. [Электронный ресурс] – Ижевск: Удмуртский университет, 2003. – URL:http://lib.aldebaran.ru/author/froyanov_igor/froyanov_igor_nachalo_hristianstva_na_rusi
4. Эйдельман О. Легенды и мифы Советского Союза [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал Логос. – 1999. – № 5. – С. 52–65. – URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_15.htm

А. В. Жарких

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

МОСКВА-ПЕТЕРБУРГ: ПРОТИВОСТОЯНИЕ СТОЛИЦ

Санкт-Петербург, будучи случаем уникального творения в рамках цивилизаторского энтузиазма, возник как возникает произведение искусства – по произволу и вдохновению царя-демиурга. Петербург по замыслу своего создания – один из самых искусственных городов мира, он не имеет основания, из которого чаще всего вырастают города, и был навязан волевым решением Петра I в качестве столицы России.

Несомненно, Петр I сильно тяготился страной, которой ему выпало править. Первый западник в России, он, сравнивая Россию с Европой, испытывал стыд и поэтому страстно желал радикально переустроить ее на европейский лад. В арсенале реформаторских инструментов того времени не было лучшего способа сделать это, как выстроить на стратегическом «отшибе» новую столицу, своего рода витрину, которая самим своим обликом являла бы собой антитезу всей стране. Сегодня, через триста лет, можно по-разному и, скорее, как неудавшийся оценивать исторический замысел Петра I модернизировать Россию. Но сугубо политическую задачу, которая стояла перед ним, царь решил весьма эффективно. Переведя столицу, он, по сути, лишил власти старомосковский управленческий аппарат в лице боярства [см.: 14, с. 27–32; 301–323].

Перенос столицы стал актом радикальной трансформации национального опыта, полной ломкой традиционных историко-телеологических стереотипов и глубоким потрясением всего национального тела России. Исход государей в «чужую землю» означал трагедию десакрализации царской власти: между помазанием на царство (ритуальная санкция) и самим царством (функциональным пространством) легла глубокая смысловая и географическая дистанция [см.: 12, с. 65].

Сакральный авторитет царской власти был спасен неплохо работавшим механизмом мифологической номинации. Петербург оказался искусственно противопоставленным Москве как еще одна столица христианской империи, причем с апелляцией к наследию собственно Рима, через головы Константинополя и самой Москвы. В названии города заложено имя не его основателя, а апостола Петра, то есть обращение к Риму, политическую мифологию которого он эксплуатирует. Апостолическое самоназвание Невской столицы («Град Святого Петра») отождествилось с именем её основателя («Град Петров») и органически сплелось с символикой камня («Петр») в ее имперских и православных коннотациях. Петр I, по существу, декларировал новую культурно-историческую миссию России в Европе и мире.

Тождество имени дает глубокие основания для сопоставления Рима и Петербурга. В Петербурге невиданной плотности и интенсивности концентрация национальных ресурсов, их стабильный обмен ориентированы на высшие достижения европейской и мировой культуры. Город становится центром взаимодействия последовательно расширяющегося диапазона культур и конфессий, причем по всей иерархии структурных уровней. Отмеченная Д. С. Лихачевым трансконфессиональность Санкт-Петербурга к началу XX в. распространилась до представительства всех мировых религий: здесь были возведены крупнейшая синагога, мечеть, самый западный в Евразии буддийский дацан. Это качество было присуще античному Риму, и в этом моменте явно проявляется одна из линий петербургско-римской симметрии.

Все это подкрепляется очевидной параллельностью и зависимостью «языка» культурного кода, прежде всего – архитектуры классического Петербурга, который его создатели осознанно сопоставляли именно с Римом. Градообразующий фактор Невской

столицы основан на прямой «трансляции» итогового римского образца, выражающего идею империи и идеализированного сознанием петербургских зодчих. Петербургский классицизм, опирающийся, как любой классицизм, на «римские первоисточники», определил и завершил формирование эталонного облика города. Показательно непосредственное участие итальянских архитекторов, прямых носителей римской эстетической традиции, в создании архитектурно-градостроительной парадигмы Санкт-Петербурга. Именно они осуществили непосредственное «подключение» города к общеевропейскому культурному движению XVIII–XIX вв. Беспрецедентность создания архитектурных образцов Петербурга явилась следствием того, что для архитектурно-градостроительного воплощения он представлял подлинную tabula rasa, заполнявшуюся сразу последними достижениями и открытиями классического урбанизма [см.: 12, с. 54].

Однако культ верховного апостола, чье имя носил город, не получил широкого распространения в России, в сознании людей город святого Петра стал городом Петра Великого. С самого начала страна не приняла новую столицу. По выражению Н. В. Гоголя, иностранец на своей родине – СПб. – как какая-то фантасмагория завис над Россией, словно виртуальная столица другого государства [см.: 11, с. 31].

Возможно, его самодостаточность и отстраненность от страны спасли Россию в 1812 году. Не поняв этого особого статуса Петербурга, Наполеон I Бонапарт допустил, пожалуй, свою роковую стратегическую ошибку. Он полагал, что, заняв Москву, он покорит всю страну. Но на деле захват старой столицы ничего французскому императору не давал. Петербург, лишившись по сути страны, продемонстрировал поразительную способность оставаться суверенной столицей покоренного государства [см.: 7, с. 22–23].

Для истории общественной психологии рождение Петербурга есть рождение самосознания нового типа, которое, наряду с рациональным объяснением петербургского «чуда», выработало новые технологии исторического самопознания. Такими «новыми» технологиями стали внерациональные формы символического мироощущения: миф (мифология мирового города) и мистика (постижение непостижимого) [см.: 12, с. 65–66]. За исторически ничтожный период Петербург оброс уникально обильными мифами, легендами, осмыслениями: город-знак (текст) с обилием его прочтений и интерпретаций – как в целом, так и его частей – отдельных зданий и памятников.

В этом городе был испытан новый тип творчества – социальный эксперимент-утопия. В этом зазоре между городом-утопией и кондовой страной стали возникать удивительные вещи. Нигде в России, писал И. А. Бродский, мысль так спонтанно не отделяется от действительности: русская литература родилась с возникновением Санкт-Петербурга [см.: 3, с. 82–109; 5, с. 546–548], но рядом с этим редким даже для мировой истории духовным взрывом, как его иная ипостась стал зреть и небывалый взрыв социальный.

Если считать литературу своеобразным зеркалом, в котором отражается дух эпохи, то Петербург у русских писателей XIX века во многом предстает в жутковатом, фантасмагорическом образе, как суровый и даже жестокий город, как воплощенное противоречие на теле страны. Петербург для А. С. Пушкина – воплощение петровского духа, величественное, изящное, чарующее и ужасающее творение, построенное на болоте и костях, грозное и прекрасное. В произведениях Н. В. Гоголя образ Петербурга как бы раздваивается: его великолепие отходит на второй план, отступая перед проблемами обезличивания человека. Холодный, равнодушный, бюрократический, он враждебен человеку и порождает страшные, мрачные фантазии. Петербург Ф. М. Достоевского – это, прежде всего, зловещий город, связанный с трагическими судьбами его героев. Он теснит, давит человека, создает атмосферу безысходности, толкает на скандалы и преступления. Прекрасная панорама пушкинского города почти исчезает, сменяясь картиной лишений, отчаяния, картиной страдания безнадежного и бессмысленного. Аналогичные мотивы мы можем почерпнуть у Ю. М. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и других отечественных писателей [см.: 15].

Конфликт России с Петербургом стал, по сути, содержанием всей послепетровской эпохи. Двести лет цари-потомки Петра I правили из Петербурга, словно из-за границы, необъятной и дремучей державой. Эта реакция отторжения новой столицы, как инородного тела, вылилась в целый каскад крестьянских революций, пока, в конце концов, «страшный русский бунт» не опрокинул «Петра творенье» [см.: 17].

Большевистская революция, несмотря на свой модернистский пафос, по сути, означала торжество крестьянской общины над европейским изобретением – рынком, торжество полуфеодальной России над капиталистическим Петроградом, рабочий класс которого по преимуществу вышел из крестьян. Несомненно, есть какая-то ирония в том, что человек, чьим именем переименуют «град Петров», лишит город его былого величия и обречет на прозябание. Он поступил по отношению к городу уже не царей, а революционного пролетариата без всяких сантиментов, политически отменив замысел Петра I и переведя столицу назад в Москву. Великий прагматик, В. И. Ленин, несмотря на весь свой революционный жар, преследовал конкретную властную цель: он понимал, что управлять страной – это совсем не то, что делать революцию. Это две разные задачи, которые требуют совершенно разных управленческих аппаратов, и поэтому решение было найдено простое – перенести столицу назад, в Москву. В. И. Ленин оставил старый, революционно-путиловский аппарат на Неве, а новый аппарат стал набирать уже на Москве-реке. Именно эта конкретная властная цель, а не угроза «городу восставшего пролетариата» со стороны армий генерала Н. Н. Юденича или немцев, стала причиной переезда советского правительства вглубь России [13, с. 20].

Перенос столиц в XX веке случался часто: достаточно вспомнить перенос столиц в Анкару (Турция), Ямусукро (Кот-д'Дивуар), Абужду (Нигерия), Додома (Танзания), беспрецедентный опыт Бразилии. На развалинах Советского Союза аналогичную задачу решил Н. А. Назарбаев в Казахстане. В мировой государственной практике прошлого подобные вещи были обычным делом. Но перемещение центра политической тяжести России на 700 верст к югу имело фундаментальные политические последствия, сравнимые разве что с переносом столицы Римской империи в Константинополь, т. к. оно происходило в рамках огромного государственного образования. Данный политический акт имел не только грандиозное символическое, но и реальное историческое значение: оно закрывало целую эпоху в истории страны, реанимируя традиционный коллективизм, разрушаемый этим европейским изобретением – рынком [см.: 6, с. 98–99].

Город вступил в новую полосу своей истории: после Октябрьского переворота он переживает страшное насилие поэтапного уничтожения культуры. Год за годом высылались и физически уничтожались наиболее образованные слои населения Петербурга. В период советской истории, став Ленинградом, город находился в своеобразной политической оппозиции Кремлю. Даже собственно коммунистическая администрация подвергалась в этом городе неоднократной и глубокой корчевке. Складывается иной образ города (Ленинграда), связанный с революцией, первой советской столицей, центром индустриализации, блокадой, «кузницей кадров». Однако этот образ был уже не таким целостным и ярким, как образ Петербурга – имперской столицы, определяющей сердцевину питерского мифа.

Отныне отвергнутый большевиками город приобретает довольно странные, и если использовать медицинскую терминологию, – клинические черты. Он начинает двоиться, его идентичность как бы раскалывается на два антагонистических начала: имперско-аристократическое и пролетарско-коммунистическое. Собственно, уже А. С. Пушкин и Ф. М. Достоевский показали прямую связь сущности русской культуры с амбивалентным бытием Петербурга. Но в советскую эпоху эта «шизофрения» символически еще более отчетливо выражается в почти фронтальном противостоянии Медного Всадника и Бронзового Вождя на броневике перед Финляндским вокзалом [см.: 9, с. 18–24].

Жутковатая, гротескная и одновременно величественная аура императорской столицы в советском Ленинграде в целом сохраняется. Наследник В. И. Ленина – И. В. Сталин неподдельно ненавидел Ленинград, совершенно справедливо полагая, что именно оттуда шла оппозиция его личной власти. С чисто восточной изощренностью он систематически организовывал «ленинградские дела» от С. М. Кирова до Н. А. Вознесенского и А. А. Кузнецова [см.: 16, с. 441–449]. Особый общественный резонанс получает серия дел, сфабрикованных против ряда видных партийных и хозяйственных работников Ленинграда в конце 40-х – начале 50-х годов прошлого века, в результате

которых были осуждены и физически уничтожены многие советские руководители. «Удар по Ленинградской партийной организации был рассчитан на подавление выросшего в годы войны чувства самоуважения народа, несовместимого с идеологией культа личности. Репрессии были направлены не только против лиц, обвиненных по “ленинградскому делу», но и на устрашение тех сил в партии, которые могли выступить за восстановление ленинских принципов партийного и государственного руководства» [8, с. 478].

Однако ненависть И. В. Сталина к городу на Неве оказалась несравнима с тем жестоким ударом, который нанесла Ленинграду война. Мировая катастрофа 1939–1945 годов знала много трагедий массовой гибели мирного населения, но драма Ленинграда, где погибло около 900 тысяч человек гражданского населения, стоит особняком в общей совокупности трагедий этой войны. Блокада, начавшаяся в сентябре 1941 года, обрекла на голодную смерть почти три миллиона человек, и почти треть из них умерла. Английский корреспондент Г. Солсбери, наблюдавший военную обстановку в СССР, впоследствии писал: «Это была величайшая и самая длительная осада, которую когда-либо переживал современный город, это был период тяжелых испытаний, страданий и героизма, доходивших до высот трагизма и мужества, почти недоступного нашему пониманию» [цит. по: 4, с. 166]. Но в Кремле, исходя из стратегических целей войны, деблокировать Ленинград отнюдь не торопились.

Однако, как это ни парадоксально звучит, трагедия блокады радикальным образом изменила духовную атмосферу города. Даже специалисты склонны видеть в этой трансформации некий мистический промысел, словно город, пройдя через ужасающую гекатомбу (массовое жертвоприношение), духовно очистился и освободился от тяготеющего над ним рока. Послевоенный Ленинград меняет свой облик, становится совершенно иным, именно таким, каким воспринимают этот город наши современники – открытым и благожелательным к тем людям, кто решил разделить его судьбу [см.: 12, с. 68–70].

Тем не менее, ненависть И. В. Сталина в смягченных формах передалась по наследству его преемникам – Н. С. Хрущеву и Л. И. Брежневу. В такой гигантской стране, полагали они, может быть только один центр, и «колыбель трех революций» планомерно низводилась до уровня провинциального города. Но Ленинград, давно утративший статус столицы страны, продолжал упорно хранить свой собственный, слегка окрашенный снобизмом местный патриотизм.

Ни один город России не подвергался такому нашествию бедствий: наводнения, цареубийства, революции, блокада и технокатастрофы. Но все чудовищные испытания этой короткой 300-летней истории лишь вели к тому, что в недрах этого, по Ф. М. Достоевскому, «самого абстрактного города на свете», на его вечно мокнущих под снегом каналах, не только никогда не исчезала, но еще более упорно зрела в подполье западная альтернатива почвеническо-московскому варианту русской истории.

Благодаря своей культурной обособленности на берегах Невы никогда не утрачивалась неистребимая «инаковость» этого «города моря» по отношению к самой континентальной стране мира. Примечательно, что эта геополитическая и культурная оппозиция Москве идеально выражается самой структурой «северной Венеции» с ее каналами, прямыми линиями Васильевского острова, западной по стилю архитектуры. Недаром, это самый посещаемый город иностранцами: в нем они узнают, несомненно, нечто свое в чуждом московском царстве.

Десятилетия второразрядности породили мощный потенциал духовного ренессанса: острое чувство ущемленности и униженности порождало страстное желание компенсации своего рода комплекса неполноценности. Все это смешивалось с обостренной чуткостью к веяниям из Европы: «окно, прорубленное Петром I», так и не удалось наглухо заколотить. В этом городе культура «получалась сама собой»: художественная и интеллектуальная элита здесь всегда была наиболее многочисленной и продвинутой в стране. Наверное, срабатывала ландшафтно-климатически-архитектурная среда, ее напряжения и парадоксы. Интегрированная культурно-историческая характеристика объектов города (комплексов, ансамблей, кварталов, города в целом) выражает его «культурную энергетику». Недаром, именно из этого города и сейчас исходят одновременно импульсы как новой культуры и духовного обновления, так и самого дремучего консерватизма [см.: 12, с. 155–156].

Когда перестройка раскачала московскую власть, питерская альтернатива вырвалась наружу. В этом ощущалась, несомненно, историческая закономерность: в стране не было иного, кроме западно-рыночного, варианта развития. Сегодня видно, что решающую роль в этом сыграл А. А. Собчак, этот О. Г. Мирабо российской революции 1985–1993 годов. Несмотря на его внешний индивидуализм, это был чрезвычайно командный политик. Именно он привел за собой в Москву и во власть целую группу типичных питерских «разночинцев», в которых сконцентрировалось мощное стремление интеллектуального и политического реванша за целую эпоху провинциальной униженности великого города. Даже семидесятилетний «египетский плен», олицетворенный переменой имени, не смог исказить его сущности. Эта жажда исторического реванша выразилась и в возвращении себе в 1991 году царственного имени – отчаянной попытки обрести прежнюю идентичность и, возможно, шанс на столичный статус [см.: 2, с. 25].

Сегодня, также как и при Петре I и В. И. Ленине, стоит задача смены аппарата. В силу понятных причин В. В. Путин пытался решать ее не географическим переводом столицы назад в свой родной город, а политическим – массовым завозом своих кадров в Москву. Он действовал как во вражеском окружении и старался расставить как можно больше и быстрее на важные места своих людей, и эта политика вполне вписывается в старую советскую логику. Споры о качестве и профессиональной пригодности этих кадров бессмысленны: ведь от них требуется не столько честность и компетентность,

сколько иная (петербургская) идентичность. Нынешняя власть считает, что если человек с берегов Невы, значит, он не просто свой, но главное – «прозападник».

Бывшего президента В. В. Путина трудно за это винить. Он действовал в рамках старинного московско-питерского противостояния. Скорее, это вина и беда нашего гражданского общества, неспособного выдвигать из своей среды эффективные конкурирующие аппараты управления и продвигать их во власть. Именно эта политическая немощь народа – причина формирования аппарата по принципу назначения, а не в открытой идейно-партийной борьбе.

Если посмотреть на новое «Путешествие из Петербурга в Москву», то действительно покажется, что маятник российской истории вновь качнулся от московско-восточного полюса в сторону полюса питерско-западного. Но когда остановится этот маятник, раскачивающийся между двумя столицами, остается неясным. Поэтому, одной из важных внутриполитических задач, стоящих перед нынешней российской властью, является примирение столиц друг с другом. А их самих, в свою очередь, со всей страной, которая, кажется, устала от роли челнока между Московским и Питерским вокзалами [см.: 13, с. 19–21].

Очень медленно в этом направлении происходят соответствующие изменения, которые в какой-то мере решают историко-психологическую проблему столичного противостояния. После торжеств международного масштаба, посвященных 300-летию Санкт-Петербурга, передача городу на Неве части столичных функций уже не выглядит как политическая опрометчивость. Но ясен и другой аспект: переезд из одного города в другой Конституционного, Верховного и Арбитражного судов или, скажем, Министерства культуры России требует не только значительного времени, но и решения серьезных кадровых и организационных проблем.

Библиографические ссылки

1. Алпатов М. В. Архитектура петербургского классицизма // Юный художник. – 1995. – № 5. – С. 28–32.
2. Ахиезер А. С. Город и диалог // Культурный диалог города во времени и пространстве исторического развития. – М.: Мир культуры, 1996. – С. 23–29.
3. Бродский И. А. Поклониться тени: Эссе. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 256 с.
4. Верт А. Россия в войне 1941–1945 / пер. с англ. – Смоленск: Русич, 2003. – 672 с.
5. Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 640 с.
6. Глазычев В. Л. Москва: среди призраков городской среды // Мир России. – 1994. – № 1. – С. 83–134.
7. Жилин П. А. Контрнаступление русской армии в 1812 году. – М.: Воениздат, 1953. – 400 с.
8. Зимарина Н. П. Ленинградское дело // Страницы истории КПСС: Факты. Проблемы. Уроки / под ред. В. И. Купцова. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 473–478.
9. Каганов Г. З. Урбанистический эпос и развитие городов // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1975. – № 9. – С. 18–24.
10. Лощиц Ю. М. Юность Москвы // Вокруг света. – 1981. – № 4. – С. 46–51.

11. Манн Ю. В. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 10–39.
12. Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории истории и философии культуры: Сборник статей. Выпуск 1 / Ответственный редактор Л. М. Морева. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1993. – 320 с.
13. Миронов В. Н. Страна между Питером и Москвой. Об историческом смысле Петербурга // Экспресс. – 2003. – № 7. – С. 19–21.
14. Павленко Н. И. Петр Великий. – М.: Мысль, 1998. – 736 с.
15. Раков Ю. А. Петербург – город литературных героев. – СПб.: Химиздат, 2002. – 135 с.
16. Рыбас С. Ю. Сталин. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 902 с.
17. Скотт С. Романовы. Биография династии / пер. с англ. – М.: Изд-во «Захаров», 2006. – 320 с.

Л. Т. Зауэрвайн

Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ НАРОДОВ И НАРОДНОСТЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ КАК ПРИОРИТЕТ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ АДМИНИСТРАЦИИ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Под национально-культурной самоидентификацией в настоящей статье мы понимаем духовно-практическое самоопределение этнических общностей в аспекте осознания и реализации своего культурно-исторического опыта и достояния в общенациональном и мировом социокультурном пространстве, в том числе в аспекте собственного вклада в национальное и мировое культурно-историческое наследие.

Актуальность выбранной темы обусловлена сложностью проблемы самоидентификации малых народов и народностей в условиях глобализации.

Можно выявить несколько наиболее характерных точек зрения на проблему соотношения культуры и глобализации. Большинство авторов сходятся в описании негативных для культуры последствий современной глобализации, среди которых на первом месте стоят унификация культурно-исторических форм на основе базовой модели, стандартизация, беспредельное распространение различных культурных образцов, нивелировка ценностей, утрата символического значения произведений культуры, утрата субъектной идентичности (исторической, национальной, этнической, личностной), подавление индивидуальных творческих способностей, стимулирование распространения массовой культуры. Все эти критические суждения о характере современной культуры сводятся к вредоносному воздействию глобализации. Но возможно ли, чтобы материальные и информационные процессы произвели столь глубинное содержательное раз-

рушение культуры в самих ее основаниях? С другой стороны, когда перечисляют позитивные моменты влияния глобализации на культуру, ограничиваются лишь функциональными механизмами: расширение возможностей культурного обмена, расширение границ восприятия, активизация образовательного процесса в связи с расширением информационного поля. Получается явное несоответствие этих двух сторон и критериев их оценки. По-видимому, следует отличать существо процессов, происходящих в современной культуре, имеющих свои культурные и социальные корни и собственную историческую логику развития, понимать, что многие черты современной культуры (например, нивелировка ценностей, снижение потенциала творческой самобытности субъекта, симулякризация, стирание идентичностей, разрастание массовой) стали проявляться задолго до того, как начался, так называемый, современный период глобализации, отличать от тех обстоятельств, условий и механизмов функционирования современной культуры, которые лишь усиливают проявление и действие указанных свойств и черт.

Глобализация в нашем понимании – результат объективного исторического развития. Сама по себе она не является ни позитивным явлением, ни явлением негативного свойства. Это комплекс объективных процессов, не зависящих от воли индивидов и наций. «Его можно использовать в интересах человека и всего человечества, если обеспечить уважение культурных и иных различий между людьми, – важнейшую предпосылку для построения мира, опирающегося на равновесие между различными видами исторического опыта» [1].

Глобализация культуры, которая происходит параллельно с глобализацией науки, созданием мирового рынка товаров и другими подобными процессами, «болезненно переживается, в основном, из-за боязни представителей национальных (особенно малых) культур потерять свое лицо, раствориться в «мировом рынке» культуры» [2]. Глобализация, первоначально охватывающая, главным образом, экономическую и политическую области, в настоящее время распространилась и на культуру. Современные кинофильмы выходят на экраны одновременно во многих странах мира, книги переводятся и становятся популярными у читателей из разных стран. Повсеместное распространение Интернета играет огромную роль в культурной глобализации. Кроме того, с каждым годом все большее распространение получает международный туризм. На наш взгляд, сам процесс глобализации, как политической, экономической, так и культурной сферы нельзя рассматривать только с одной стороны – положительной или отрицательной. Это как палка о двух концах. С одной стороны, глобализация приводит к популяризации отдельных видов национальной культуры по всему миру. С другой – популярные международные культурные явления могут вытеснять национальные признаки или превращать их в интернациональные. Многие расценивают это, как утрату национальных культурных ценностей и борются за возрождение национальной культуры.

Основные направления корректировки культурной политики в России в условиях общественной трансформации связаны, на наш взгляд, с реализацией такой приоритетной по значению функцией культурной политики, как сохранение национальной культурной идентичности; с сопряжением политики в области культуры с человеческим развитием и формированием гражданского общества; усилением гармоничной межкультурной коммуникации в период ускоряющихся общественных перемен, налаживанием диалога культур, развитием индустрии культуры с использованием новых информационно-коммуникационных технологий.

Характер современной культурной политики будет отвечать перспективным тенденциям в том случае, если будет усилена ее социальная направленность, достигнут необходимый для изменяющегося общества баланс между традициями и инновациями, поддержано творчество в любом его проявлении, обеспечено использование культурного достояния для осуществления внутринациональных, региональных и субрегиональных процессов.

Важно, чтобы в развитии страны в целом и каждого региона в отдельности, были отражены и реализованы их социокультурные особенности, в том числе, на общенациональном, региональном и субрегиональном уровнях. Среди важнейших приоритетов, прежде всего, следует назвать коммунитаризм как идеологию и практику социального движения за альтернативу «большому обществу» путем создания нового социального порядка, основанного на децентрализованной самоуправляемой, компактной общности свободных граждан. С учетом этого не менее важными приоритетами культурной политики российского государства в современных условиях являются: сохранение культурного наследия как важнейшего фактора национальной идентичности; создание условий для реализации гражданами своего конституционного права в части свободы научного, литературного, художественного, технического и иных видов творчества, а также свободы преподавания; приобщение населения к мировым и национальным ценностям и благам; повышение эффективности регуляции общественных отношений в сфере культуры на основе современных социокультурных технологий (в том числе – информационно-телекоммуникативных); непрерывного повышения квалификации, уровня профессионального мастерства работников сферы культуры.

Важнейшими условиями развития перечисленных приоритетных направлений, на наш взгляд, являются:

- развитие социального партнерства (работодатели, творческие союзы и национальные объединения, образовательные учреждения, частные фирмы и предприятия);

- оптимизация объемов и структуры бюджетных расходов на поддержку и развитие национальных культур;

- увеличение объемов привлеченных средств из внебюджетных источников;

- модернизация материальной базы учреждений и организаций культуры;

- переход учреждений культуры на принципы многоканального финансирования, повышение их экономической самостоятельности и ответственности за результаты своей деятельности;

- стимулирование творческой активности общественных объединений и организаций, отдельных граждан в области художественного и литературного творчества, поддержка новых, перспективных направлений в искусстве;

- создание системы мониторинга удовлетворенности населения качеством услуг, оказываемых учреждениями и организациями культуры, включение соответствующих показателей в действующую систему оценки эффективности деятельности исполнительных органов государственной власти субъектов Российской Федерации.

Развитие социокультурной сферы в современных условиях предполагает использование преимуществ самоорганизационных процессов, «самодостраивания» культуры, которым, ввиду неэффективности принципа жесткого администрирования и строгой иерархии в руководстве, придают значение защитной и одновременно проектной реакции на глобализацию.

Для проведения в современных условиях целенаправленной эффективной культурной политики важно изучать народную культуру, в том числе традиционные промыслы и занятия, фольклор, верования, обычаи и обряды, которые наряду с историческими национальными памятниками являются важными составляющими элементами духовной культуры каждого народа. Любому празднику или обряду присущи определенные ритуальные действия, в них используются специфические виды и жанры искусства, за ними закреплены конкретные произведения народного творчества [3]. Сохранение, воспроизводство в новых, современных условиях народной культуры может и должно стать делом не только ученых и специалистов-практиков, но и всех, кому не безразлична судьба своего народа, страны.

Взаимовлияние и взаимообогащение культур разных народов и народностей активно происходит в условиях нашего многонационального государства в целом и его отдельных регионов – в том числе Кузбасса. Кемеровская область относится к регионам с преобладающим русским населением. По численному составу область можно назвать моноэтничной (русские составляют 91, 9 %), но в регионе проживают представители более 100 народов и народностей, этнических групп.

Согласно переписи 2002 года к числу наиболее многочисленных народов и народностей, населяющих Кемеровскую область, относятся: украинцы, татары, немцы, чуваши, армяне. Кроме того, в Кузбассе проживают народы, включенные согласно Постановлению Правительства РФ от 24 марта 2000 г. № 255, в перечень коренных малочисленных народов Российской Федерации, – шорцы и телеуты. Согласно Всероссийской переписи населения 2002 года, их численность составляла около 11550 и 2530 человек соответственно (в связи с проведением Всероссийской переписи 2010 года, когда будут обнародованы ее результаты, численность шорцев и телеутов

может измениться). Шорцы компактно проживают в Междуреченском, Таштагольском, Новокузнецком районах, а телеуты – в Беловском и Гурьевском районах.

Согласно данным Федеральной регистрационной службы на территории Кемеровской области, по состоянию на 1 февраля 2010г. действовали 44 национально-культурных общественных объединения, зарегистрированных в установленном порядке в государственных органах. В этих объединениях участвовали более 15 тысяч граждан – взрослых и детей. Деятельность этих объединений направлена, прежде всего, на сохранение родного языка, национальной культуры, традиций и обычаев своего народа. При их непосредственном участии проводятся фольклорные экспедиции по изучению истории своего народа, создаются музеи и отдельные экспозиции, ведется лекционно-просветительская работа, работа с детьми и молодежью. Интересы коренных малочисленных народов Кемеровской области представляют Ассоциации шорского и телеутского народов.

Одним из приоритетных направлений в работе департамента культуры и национальной политики является содействие в сохранении и развитии самобытной национальной культуры народов, проживающих в области, развитие социальной инфраструктуры в местах компактного проживания коренных малочисленных народов, повышение уровня их образования, сохранение мира и стабильности в регионе, создание условий для сохранения и развития национальных языков, укрепления межнационального культурного сотрудничества. В Кемеровской области накоплен значительный и уникальный опыт культурной политики – область одна из первых в России и первая в Сибирском Федеральном округе разработала «Приоритетный региональный национальный проект «Культура», реализуемый на территории Кемеровской области (2006–2010 гг.)», который законодательно подкреплен целым пакетом частных актов («Концепцией развития культуры и искусства Кемеровской области на 2001–2010 гг.», Законом Кемеровской области от 14.02.2005. № 26-ОЗ «О культуре», «Об утверждении краткосрочной региональной целевой программы «Культура Кузбасса» на 2006 год», Законом Кемеровской области от 10.12.2007. № 163-ОЗ «О наделении органов местного самоуправления отдельным государственным полномочием Кемеровской области в сфере культуры», Постановлением Коллегии Администрации Кемеровской области от 20.12.2007. № 358 «О включении в единый реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) вновь выявленных объектов культурного наследия, находящихся на территории Кемеровской области», «Концепция сохранения культурного наследия Кемеровской области»).

В Кузбассе действует среднесрочная целевая региональная программа, утвержденная Постановлением Коллегии Администрации Кемеровской области «Социально-экономическое развитие наций и народностей в Кемеровской области на 2008–2012 годы». На ее реализацию выделяются субсидии из федерального бюджета по поддержке социального и экономического развития коренных малочисленных народов Севера,

Сибири и Дальнего Востока. Важным условием и, вместе с тем, механизмом реализации указанных выше приоритетов является постоянное взаимодействие представителей разных культур, народов и народностей России, в том числе на уровне отдельно взятого региона и муниципального образования Ежегодно проводятся традиционные национальные праздники: татарский сабантуй, шорский пайрам, телеутский Ильин день, славянский Троица, еврейские Песах и Пурим.

Администрация Кемеровской области рассматривают культуру и национальную политику как важнейшее стратегическое направление собственной деятельности. В соответствии с этим в Кузбассе организуются и проводятся крупные, общественно-значимые мероприятия и акции, такие как: Губернаторская елка «Хоровод дружбы», районные Дни шорской и телеутской культуры, спартакиады коренных малочисленных народов, творческие встречи шорских поэтов и писателей, членов Союза писателей России, посвященные памяти Степана Торбокова. в г. Осинники, областной детский фестиваль национальных культур «Родники Кузбасса», фестиваль национальных культур «Мы живем семьей единой», впервые прошедший в три этапа и охвативший все города и районы области. Его участниками стали более 1000 человек, в числе которых были национальные творческие коллективы, общественные национальные объединения и отдельные солисты. Фестиваль впервые привлек многочисленные диаспоры: армянскую, цыганскую, чувашскую, чеченскую, казахскую и азербайджанскую. Так были найдены подходы к решению ряда основных задач деятельности департамента культуры и национальной политики: развитие толерантности в межнациональных отношениях, повышение эффективности работы национальных объединений, развитие и сохранение национальных традиций, и создание условий по взаимообогащению культур в условиях глобализационных процессов.

В области нет ярко выраженных конфликтов на национальной почве. Все официально зарегистрированные национальные организации активно участвуют в общественной жизни области, оказывают благотворительную помощь малоимущим и престарелым, работают с детьми и юношеством. В этих социально организованных группах не наблюдается фактов межэтнического противостояния, межнациональных конфликтов и ксенофобских настроений.

При департаменте культуры и национальной политики работает Координационный Совет (далее – Совет) национальных общественных объединений, действующий на основании соответствующего Положения, который является консультативным органом и элементом механизма взаимодействия национальных общественных объединений с Советом народных депутатов, Администрацией и другими исполнительными органами государственной власти Кемеровской области. Вопросы, относящиеся к деятельности национальных общественных объединений, рассматриваются на заседаниях Совета, которые проводятся по мере необходимости, но не реже 1 раза в квартал.

Повестка дня заседания Совета формируется из плановых вопросов, вопросов, вносимых исполнительными и представительными органами власти, национальными общественными объединениями, отдельными гражданами и инициативными группами. При необходимости план может корректироваться и утверждаться на Совете. Члены Президиума Совета являются активными участниками областных благотворительных акций например, круглого стола «Влияние межнациональных отношений на правопорядок в Кузбассе. Проблемы и перспективы взаимодействия» при ГУВД Кемеровской области», оказывают активную поддержку как уже существующим, так и вновь создаваемым общественным объединениям соотечественников.

С давних времен обычаи и обряды являлись средством передачи культурного наследия от поколения к поколению и имеют большое значение для всех народов. Во-первых, это сплачивает нацию в один социальный организм, особенно важную роль в этом играют коллективные обрядовые действия, например, – поминовение усопших. Во-вторых, они регулируют поведение человека согласно нормам общественной морали и обычного права, подчиняя интересы отдельного члена общины коллективным интересам. А это, безусловно, имеет большое значение в воспитании человека и, в конечном счете, способствует сохранению традиционного образа жизни и специфики национального характера, самобытности каждого народа.

В связи со сказанным выше заслуживает внимания опыт создания и функционирования на территории Кузбасса шорской и телеутской национально-культурных автономий. В рамках приоритетной региональной программы «Культура» с 23 июня по 2 июля 2010 г. управление образования Таштагольского района и Ассоциация шорского народа при поддержке департамента культуры и национальной политики Кемеровской области открыли ежегодную областную смену шорской языковой деревни «Каратаг» в туристическом приюте «Кабырзинка» МОУ ДОД «Городская станция юных туристов» (п. Усть-Кабырза). В работе смены приняли участие 25 детей в возрасте от 11 до 15 лет, изучающие шорский язык и культуру шорского народа из Новокузнецка, Таштагола, Осинников, Междуреченска, Мысков. Цель областной смены – знакомство с традициями и обычаями шорского народа, национальными видами спорта, воспитание у детей уважения к этнической культуре шорцев.

Согласно программе, разработанной преподавателями КузГПА – членами рабочей группы по сохранению языков коренных малочисленных народов области, были проведены: занятия по шорскому языку; мастер-классы резьбы по дереву, работы с кожей, мехом, по бумагопластике; изучению народных песен, обрядов и кухни; по национальным видам состязаний шорцев; организован. В рамках программы были также проведены: однодневный поход в окрестности Азасской пещеры «Этот загадочный йети», литературные вечера по произведениям современных шорских поэтов Г. Косточакова, Т. Тудегешевой и Л. Арбачаковой, конкурсы и фестиваль народного творчества. Занятия проводились на шорском языке учителями шорского языка г. Таштагола и преподавателями Кузбасской государственной педагогической академии.

Впервые в рамках реализации программы оздоровительного летнего отдыха детей организована работа школы для детей мигрантов по изучению русского языка и русской культуры «Белый журавль».

21 июня 2010г. в с. Бековo Беловского района на базе МОУ «Бековская СОШ» управление культуры и национальной политики Беловского района при поддержке департамента культуры и национальной политики Кемеровской области впервые открыли областной летний лингвистический лагерь дневного пребывания «Тан» («Рассвет»). В работе лагеря приняли участие 25 детей в возрасте от 11 до 15 лет, изучающие телеутский язык и культуру из г. Белово, Беловского и Гурьевского районов. Программа работы лагеря обширна и разнообразна, и предусматривала занятия телеутским языком с учителями Бековской школы, экскурсии по историческим местам, занятия декоративно-прикладным творчеством телеутов, изучение народных песен, обрядов и кухни, занятия по национальным видам состязаний телеутов.

Обобщая все сказанное выше, можно заключить, что в Кемеровской области создана единая программно-целевая основа региональной культурной и национальной политики, направленной на создание условий для:

- достижения стратегических ориентиров социально-экономического развития региона;

- сохранения национально-культурной самобытности народов и народностей, населяющих Кузбасс;

- охраны национальных памятников истории и культуры, составляющих культурно-историческое достояние и наследие народов России;

- поддержки и развития художественного, литературного и других видов творчества граждан;

- обеспечения свободного доступа граждан к культурным ценностям и благам, их приобщения к общенациональной и мировой культуре;

- предотвращения межнациональных (межэтнических) конфликтов, дискриминации граждан по признакам расовой, этнической, религиозной им языковой принадлежности;

- обеспечения национально-культурной самоидентификации народов и народностей, проживающих на территории Кузбасса, развития межэтнического и межкультурного диалога.

В этой связи представляется ценным суждение доктора филологических наук, профессора Т. П. Григорьевой о том, что «народ обязан сберечь свое национальное достояние, ибо только в этом случае он может внести в сокровищницу народов что-то свое неповторимое, без чего невозможно мировое единство. В этом, а не в том, чтобы быть, «как все», и состоит его интернациональный долг. Тот, кто забывает об этом, не только ущемляет национальное чувство другого народа, но и наносит ущерб самому себе, ибо отказывается от того, что принадлежит всем …» [4].

Библиографические ссылки

1. Магади Абд аль-Хафиз. Метаморфозы самобытности и вызовы глобализации // Культурная идентичность и глобализация. Докл. и выст. 5-й межд. филос. симпозиум «Диалог цивилизаций: Восток-Запад. 27–28 апреля. – 4–5 мая 2001 г., Москва. – М., 2002. – С. 64.
2. Прозерский В. В. Глобализационные процессы в истории культуры // Глобализация и культура: аналитический подход. – СПб.: Янус, 2003. – С. 47
3. Сагалаев А. М. Алтай в зеркале мифа. – Новосибирск, 1992. – С. 85
4. Григорьева Т. Путь японской культуры // Иностранная литература. – 2002. – № 8. – С. 250

П. В. Аксенов

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЙ И РОССИЙСКОЙ ЭЛИТЫ В РАМКАХ ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Цивилизационные изменения, происходящие во всем мире и все более интенсивно набирающие оборот, не обошли стороной и Россию. Одним из характерных признаков этих изменений являются революционные процессы трансформации социальной реальности, оказывающие непосредственное влияние на все человечество. Мир столкнулся с изменением облика и идеологии политических, экономических и культурных элит. Нынешняя российская элита разительно отличается от прежней. Произошли серьезные изменения состава, роли, мышления, мотивации, идеологии и систем ценностей элит, и мы можем говорить об образовании принципиально нового явления – всемирной транснациональной элиты. Происходит «смещение» власти в глобальном масштабе от национальных элит, в том числе и российской элиты с ее традиционными институтами к транснациональным акторам.

Появление транснациональной элиты обусловлено самой логикой глобализации – превращением мира в определенную социальную целостность, возникновением транснационального пространства, где новые группы могут принимать решения наднационального и надгосударственного уровня. Вот как характеризует процесс глобализации известный журналист М. Леонтьев: «На самом деле «глобализация» подразумевает сохранение и усиление одной глобальной империи и растворение и даже фрагментацию бывших национальных государств внутри неких глобальных образований, подчиненных этой империи» [5, с. 36]. В этом контексте имеет место утрата современными национальными элитами (в том числе и российской) полноты легитимности и появление нового транснационального субъекта истории, распространяющего свою власть на все мировое пространство и создающего новый формат власти, перешагнувший границы государств. Транснациональное пространство является следствием возникновения постиндустриальных обществ и кризиса традиционных национальных государств в усло-

виях глобализирующегося мира. Изменение структурной организации социума, изменение экономических и ценностных приоритетов, возникновение единой мировой экономики повлекло за собой необходимость выхода на мировую арену новых групп. К ним следует отнести межгосударственные и надгосударственные организации, транснациональные корпорации, общественные и гражданские ассоциации (ТНК, МВФ, Мировой Банк, ЕС и др.). Влияние указанных групп настолько велико, что можно встретить много «говорящих» синонимов этих групп, таких как тайное правительство, мировое правительство, общество власть имущих транснациональные олигархические группы и др.

Опасность глобализации для национальной элиты России состоит в том, что резко снижается ее возможность контролировать национальную экономику, а также отчасти сферы политики и культуры. Современное российское государство теряет исторически принадлежащие ему функции, которые теперь отданы на наднациональный уровень. Национальные элиты начинают обретать новые идентичности, ориентируясь на «новый мировой порядок» с его экономическими перспективами, снижается зависимость элит перед населением собственной страны. Вот как характеризует протекающий процесс А. Панарин: «Те самые люди, которым была доверена безопасность государства и его границ, отныне могут получать глобальные заказы со стороны, связанные с подрывом безопасности этого самого государства»... «В рамках прежнего национального консенсуса она, **интеллектуальная элита, (вставка моя** – П. А.) была наделена особыми полномочиями и функциями: выражать национальную культурную идентичность, формулировать национальные цели, одновременно наделяя их признаками легитимности и престижности, создавать привлекательный образ своей страны в системе мировых межкультурных коммуникаций»… «Может оказаться так, что глобальный рынок в обмен на чаемое международное признание и высокие гонорары потребует от интеллектуалов «творческих усилий», прямо противоположных тем, которые они предпринимали в рамках прежнего национального консенсуса» [9, с. 83]. В результате власть элит снижается на национальном уровне и возрастает на наднациональном. Актуализируются новые возможности элит, получающих новый уровень мобильности, невиданную прежде степень свободы, конституируется общее элитарное транснациональное пространство в глобальном масштабе. Важным при этом является процесс транснационализации российской элиты, направленный на слияние с активно формирующейся сегодня общемировой элитой.

Сегодня происходит разрушение единства национального государства и национального общества, образование новых силовых и конкурентных соотношений, конфликтов и пересечений между национально-государственными единствами и акторами, с одной стороны, и транснациональными акторами, идентичностями, социальными пространствами, ситуациями и процессами – с другой [см.: 1, с. 45]. Приходиться признавать, что практически все национальные государства постепенно и в различной степени переплелись с частями более крупной модели глобальных изменений.

Транснациональные организации ведут активную экспансию во все сферы человеческой деятельности. Как отмечает английский исследователь Дэвид Хелд, из состояния «изолированных цивилизаций» или просто международного сообщества государств мир превратился в глобальную, внутренне взаимосвязанную систему с интенсивными моделями обмена и отчетливыми моделями власти и неравенства» [12, с. 57]. Образуется своего рода «новый мировой порядок», незнающий границ национальных государств и цивилизаций. Национальные государства (а вернее их элиты) не могут противостоять этому порядку, проигрывают и сдают, причем не редко добровольно. В любых государствах существует определенная часть национальной элиты, которая прикрываясь лозунгами модернизации и развития, прямо или косвенно лоббирует интересы транснациональных элит. Михаил Делягин в этой связи отмечает: «Прозападная часть элиты, стремясь к интеграции, к простым человеческим благам, учитывают при этом собственные цивилизационные (не говоря уже о национальных) ценности, и в результате объективно и неосознанно, помимо своей воли начинают работать на систему ценностей своих стратегических конкурентов. Именно с элиты… начинается размывание собственной системы ценностей, которое ведет к размыванию общества. Это деликатный аспект цивилизационной конкуренции, без которого нельзя понять широкое распространение отторжения собственных ценностей и враждебности к собственной стране» [4, с. 433]. В результате влияние на сознание национальной элиты таково, что транснациональным элитам удается установить гегемонию над подавляющей ее частью, путем давления своей идеологией глобализма и манипуляцией их сознания и сознания населения. Транснациональные элиты используют до автоматизма отточенные технологии формирования сознания часто эффективнее государств и превращают в исполнителей своей воли не только национальную элиту, но и международные организации и глобальное общественное мнение. Еще Збигнев Бжезинский сказал, что в то время как большинство национальных правительств все еще «играет в шашки», транснациональные элиты давно «играют в шахматы» [2, с. 19].

Таким образом, регулятором происходящих общественных мировых процессов все в большей степени выступают не национальные, а транснациональные элиты, давно перешагнувшие границы цивилизаций, при этом явно добиваясь приоритетной реализации собственных интересов, на которые, к сожалению, все больше ориентируются элиты национальные. «Понятно, что элита, сознание которой сформировано стратегическими конкурентами ее страны, обречена на предательство национальных интересов» [4, с. 432]. Представляется, что в настоящее время суть процесса взаимодействия российской и транснациональной элиты в условиях глобализации такова, что грань между ними практически отсутствует. Представители элит могут свободно перемещаться с должностей правления в корпорациях на государственные посты и обратно. Транснациональные элиты являются главным действующим субъектом в глобальных и транснациональных процессах, а элиты других стран могут примыкать к ним. Они заинтере-

сованы в реализации собственных интересов в пространстве единого мирового рынка, нередко за счет собственных стран и народов.

Транснациональная элита представляет, по сути, определенную группу лиц, принимающих стратегически важные решения в масштабе глобального мира, невзирая на интересы и убеждения национальных государств. В контексте набирающих силу глобализационных процессов происходит транснационализация мировой элиты, объединение: 1) крупных мировых капиталистов («новых экономических акторов» таких как ТНК, крупные собственники, инвестиционные фонды и финансовые игроки и т. д.), имеющих свои экономические интересы во многих странах, и местных олигархов и компрадоров; 2) части национальных политических элит, соблазненных новыми для них искушениями и возможностями реализации собственных интересов; 3) части интеллигенции, отказывающейся от высокой цели служения национальной культуре и собственному народу. Последние и являются выразителями новой идеологии, концептуализируют ее ядро и являются представителями новой культуры.

Эту новую культуру с уверенностью можно назвать элитарной по своей сути. Глобализация современного мира обусловила собой еще больший отрыв элит от масс. Многие исследователи называют культуру, навязываемую ныне российскому народу как потребительскую, массовую. Глобализм как идеология революционен, революция, как практика нигилистического разрушения, глобальна: предоставлена самой себе, она действительно не способна остановится. Понятие демократии, суверенитета народа, провозглашаемые во всем мире, на деле, уходят на второй план. Но главная трансформация сознания – этическое ядро глобализма как идеологии новой элиты, которая, по замечанию А. Панарина, заключается в том, что «величайшие из завоеваний христианского и просвещенческого гуманизма – принцип единой общечеловеческой судьбы, единого будущего – отвергнуто современными глобалистами, которые, судя по всему, исполнены решимости строить будущее для избранных (т. е. «золотого миллиарда») за спиной обманутого и обездоленного третьемирского большинства» [8, с. 6–7].

Латентная сторона глобализма заключена в позиции постепенного отстранения национальных элит от всех своих национальных интересов, норм, традиций. Соответственно растет роль транснациональных межэлитных отношений. Глобализация означает растущие властные возможности и привилегии транснациональных элит, их исторический шанс. Основная цель транснациональной элиты состоит в получении доступа к материальным, интеллектуальным и духовным ресурсам и активам, ранее находившимся в распоряжении национальных государств. Цель эта отнюдь не нова, и представить ее как общемировую тенденцию или общечеловеческий идеал не так просто. Поэтому идеология глобализма звучит так неубедительно, а понятие глобализации так расплывчато. В конечном счете, глобализация является идеологией меньшинства, ее носителями и проводниками является космополитическая элита, которая не может и не желает раскрывать свои стратегии. К сожалению, приходится согласится со следую-

щим утверждением А. Панарина: «Сегодня быть элитой и реализовывать себя как элиту означает поставить себя в независимое положение от национальных интересов и национальных чаяний» [8, с. 6]. Транснациональные элиты представляют собой нечто вроде замкнутого международного клуба со своей корпоративной этикой, ничего общего не имеющей с национальной этикой, обязывающей служить своей стране, своему народу и государству. И поскольку неэлитному большинству это вряд ли может понравится, идеология современного глобализма неизбежно включает некий скрытый подтекст, некую эзотерику. Это роднит глобализм с классической идеологией деления знаний на экзотерическое (массовое) и эзотерическое (элитное).

Сегодня глобализм представлен как некая универсальная безальтернативная модель развития, широко затрагивающая все сферы общественной жизни. Согласно В. Максименко, «глобализм – это последняя стадия мировоззренчески фальсифицированного (идеологического) постижения мира [6, с. 96]. Прорисовывается вполне четкая картина глобализма в его различных интерпретациях («глобальное мировое правительство», «новый мировой порядок», «золотой миллиард» и т. п.), которая указывает на конец эпохи Нового времени либо даже на конец христианской традиции (концепции «постхристианского мира»), ставит в центр утверждаемого глобалистской идеологией грядущего порядка «Нового мира» или «Нового века».

Налицо новое качество межэлитных контактов, которое заключается в том, что на смену относительно устойчивым альянсам в рамках национальных границ приходит гибкая и меняющая конфигурацию система временных элитных альянсов, пересекающих государственные рубежи. Происходит, по словам А. Панарина «денационализация правящих элит стран не-Запада и их интеграция в мировую элиту, не имеющую отечества», возможно абсолютно «беспрепятственно интегрироваться в «мировую элиту» и считаться только с ее кодексами» [10, с. 184–185]. Глобализация в таком случае сопровождается постепенной утратой возможности национальных элит контролировать свое национальное. Иными словами, в условиях процесса глобализации национальные элиты не в состоянии гласно и в полном объеме принимать решения. Они принимаются менее гласно и менее понятны для общества. Проведение многочисленных встреч и саммитов на межнациональном уровне, форумов различных ассоциации и конференций негосударственных объединений стимулирует формирование взаимозависимых элит. Самуэль Хантингтон констатирует в связи с этим возникновение «Культуры Давоса» и приходит к выводу, что в результате таких собраний, ежегодно проходящих в Швейцарии на Всемирном экономическом форуме в Давосе, образуется отчетливо осознающая свою автономность транснациональная элита, слабо подчиненная национальным электоратам, а значит, процессы глобализации усиливают власть элит. «Люди из Давоса контролируют практически все международные институты, многие правительства мира, а также значительную долю мировой экономики и военного потенциала» [11, с. 76].

Принимаемые таким образом решения на наднациональном уровне крайне редко совпадают с интересами большинства населения многих стран, что вызывает оправданное недоверие и призрение последних по отношению к своим элитам. В результате этого «говорить о будущем России бессмысленно, потому что будущего у России при нынешней власти нет. Многие решения принимаются не у нас в стране, а неизвестно где» [3, с. 379]. Для России и ее будущего глобализация имеет принципиальное значение. С каждым днем становится все более ясно, что глобализация является неизбежным и закономерным процессом современного общества, отрицать который, путем изоляции и абстрагирования будет, по меньшей мере, глупо и недальновидно. К сожалению, приходится признавать, что на современном этапе развития глобализации России отведено скромное место в этом процессе, которая является скорее объектом, чем субъектом глобализации. Сегодня, если России не научится отстаивать свои национальные интересы, катастрофические последствия для нее станут очевидны. Вместе с тем, Россия по прежнему остается страной первого порядка по историческому и геополитическому положению, природными и интеллектуальными ресурсами, влиянию на ход мировых событий с самыми широкими возможностями межнациональных связей и взаимодействий. Такое положение России оставляет ей шанс в перспективе стать высокоразвитой страной, одним из главных субъектов справедливой, гуманной глобализации.

Иными словами, потенциал России заключается в том, чтобы она стала одним из лидеров «нового мирового порядка», обеспечив своему народу достойное место в мировой истории. Весь груз ответственности и вся идеология развития России по-прежнему лежит на плечах национальной элиты, которая должна максимально мобилизировать свои силы, а свои интересы перестроить в плоскость национальных. Показательным здесь будет выступление Д. А. Медведева в интервью журналу «Эксперт»: «Если мы не сумеем консолидировать элиты, Россия может исчезнуть как единое государство. С географических карт были смыты целые империи, когда их элиты лишились объединяющей идеи и вступили в смертельную схватку. ***Консолидация российской элиты возможна только на одной платформе – для сохранения эффективной государственности в пределах существующих границ*** (курсив мой – *П. А.*). Все остальные идеологемы вторичны [7]. Национальная элита России вполне способна выработать свою собственную альтернативную концепцию глобализации и постепенно притворять ее в жизнь, добиваясь от этого процесса позитивные последствия и выгоды. Задача национальной российской элиты состоит не в том, чтобы действовать в рамках интересов транснациональных элит, а в том, чтобы способствовать движению реальных противоречий в мировом масштабе в направлении, отвечающем ее собственным национальным интересам.

Россия – уникальная страна, имеющая многовековую историю развития, накопившая успешный опыт решения таких сложных для Запада и других регионов мира

проблем, как межцивилизационный, межнациональный и межконфессиональный диалог. Опыт России, умевшей взаимодействовать с другими культурами, сохраняя свою самобытность, уникальность и национальные черты, сегодня наиболее актуален.

Библиографические ссылки

1. Бек У. Что такое глобализация?: Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / пер. с нем. А. Григорьева и В. Седельника; общ. ред. и послесл. А. Филипова. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
2. Бжезинский З. Великая шахматная доска. Господство Америки и его геостратегические императивы. – М.: Межд. отношения, 2010. – 256 с.
3. Валянский С. И. За какие идеи мы умираем. – М.: Изд-во Алгоритм, Изд-во Эксмо, 2005. – 512 с.
4. Делягин М. Г. Возмездие на пороге. Революция в России: когда, как, зачем / Михаил Делягин. – М.: Новости, 2007. – 446 с.
5. Леонтьев М. Пораженческая «элита» губит Россию. – М.: Яуза, Эксмо, 2005. – 224 с.
6. Максименко В. Происходит ли «глобализация»? // Pro et Contra. – Осень 1999. – Т. 4. – № 4. – С. 84–102.
7. Медведев Д. А. Сохранить эффективное государство в существующих границах // Эксперт, 04.04.2005. – № 13 (460).
8. Панарин А. С. Искушение глобализмом. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 416 с.
9. Панарин А. С. Народ без элиты. – М.: Изд-во Алгоритм, Изд-во Эксмо, 2006. – 352 с.
10. Панарин А. С. Правда железного занавеса. – М.: Алгоритм, 2006. – 336 с.
11. Хангтингтон С. Столкновение цивилизаций. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 603 с.
12. Хелд Д. и др. Глобальные трансформации: Политика, экономика, культура / пер. с англ. В. В. Сапова и др. – М.: Праксис, 2004. – 576 с.

А. С. Двуреченская

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Феномен глобализации вызывает у современных ученых множество споров. Среди различных точек зрения имеются и радикальные взгляды, и попытки дать объективную оценку существующим тенденциям глобализации национальных экономик и культур. Наиболее общее определение, которое можно сформулировать в отношении понятия глобализации, опираясь на многочисленные зарубежные и отечественные работы, обозначает процесс всемирной экономической, политической и культурной интеграции и унификации. Отечественные исследователи определяют следующие основные факторы процесса глобализации, активно проявляющиеся в сфере культуры: 1) Технологические факторы, связанные с развитием новых технологий и переходом развитых

стран мира к новому технологическому укладу производства и промышленности; 2) Экономические факторы, выражаемые в появлении транснациональных промышленных корпораций (ТНК) и в более широким смысле связанные с распространением международного разделения труда; 3) Информационные факторы, отражающие всемирную информационную экспансию в виде глобальных сетей радио и телевидения, телефонной и факсимильной связи, компьютерных информационно-телекоммуникационных сетей; 4) Геополитические факторы глобализации, фиксирующие необходимость консолидации мирового сообщества перед лицом общих угроз, противостоять которым можно лишь объединенными усилиями (проблема терроризма).

К. К. Колин полагает, что когда говорят о процессе *глобализации культуры*, то чаще всего речь идет о распространении глобального влияния культуры преимущественно западно-американской цивилизации на остальные культуры мира [см.: 5, с. 84]. Прежде всего, это стандарты массовой культуры, реализуемые через сеть современных систем массовых коммуникаций. Специалист по социальной философии В. Ж. Келле подтверждает: «Мощный натиск не первосортной американской и вообще западной культуры испытывает на себе и Россия. Всевозможные триллеры, боевики, телевизионные сериалы не оставляют места для реализации гуманистических принципов взаимообогащения, взаимодействия, диалога культур. Их заменяет грубый напор иной культуры» [4, с. 70]. Другими словами, многие отечественные ученые считают, что доминирование массовой, или «западно-американской» культуры в мировом пространстве постепенно приводит к такому негативному процессу как потеря культурного многообразия и как следствие разрушение национальных культур. А. И. Шендрик подчеркивает: «Глобализация привела к коренным изменения в системе взаимоотношений между народной, элитарной и массовой культурой, она понизила статус не только первых двух, но и культуры как таковой, которая сегодня многими воспринимается отнюдь не как конечная цель человеческого рода, о чем неоднократно говорили И. Кант, М. Вебер, Г. Зиммель, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк и другие, а как средство, способствующее достижению жизненного успеха и материального благополучия. Одновременно она возвеличила массовую культуру, превратив ее в ведущий элемент системы культуры постиндустриального общества» [12, с. 61]. Действительно, массовая культура занимает ведущие позиции в мировом сообществе благодаря двум основным факторам: информационной экспансии СМК и тому, что ее основные черты выражают сущностную основу современного социокультурного процесса.

Г. И. Маркова формулирует следующие основные черты массовой культуры:

- массовая культура по-новому актуализирует проблемы индивидуализма, отчуждения и гедонизма;

- массовая культура рассчитывает на гомогенную аудиторию;

- ей присущи потребительство, коммерциализация и космополитизм;

- массовая культура имеет ярко выраженное оппозиционное мировоззренческое начало по отношению к официальной культуре;

- в массовой культуре доминирует опора на бессознательное, эмоциональное и иррациональное;

- для нее типична ориентация на малообразованные слои населения, «массового человека»;

- массовая культура дает упрощенное, однолинейное решение жизненно-важных проблем, но она может нести в своем содержании как антигуманистические, так и гуманистические начала [8, с. 15].

Приводя взгляды лишь этого автора, мы хотим подчеркнуть, что большинство зарубежных и отечественных современных исследователей, в целом, придерживается именно такой характеристики массовой культуры с несущественными дополнениями.

Некоторые черты массовой культуры, о которых говорит Маркова, достаточно спорны. В частности, утверждение Марковой о том, что массовая культура рассчитана на гомогенную аудиторию, приходит в противоречие с мнением другого московского автора Е. В. Дукова. Он заявляет, что современная культура расслоилась, благодаря возросшей социальной дистанции и отсутствию личностного контроля за индивидуальной жизнедеятельностью. «В подобной конструкции жизни существование массовой культуры как комплекса общих для больших групп населения конвенций оказывается более чем проблематичным… Наличие и могущество каналов “массовой коммуникации” не в состоянии превратить тиражирующиеся образцы в массовую культуру, поскольку каждая группа и каждый индивид в отдельности может иметь свой собственный код и пароль для приема и оценки информации и, следовательно, будет формировать собственную семантическую систему как эквивалент стертой коллективной культурной конвенции» [1, с. 17]. Если опираться на точку зрения Дукова, следует признать, что «гомогенная аудитория» существует лишь в воображении тех профессионалов, которые формируют специальные культурные тексты, основанные на принципах «массового». «Ответы» и запросы реальной аудитории (часто не совпадающие с тем, что предлагается) учитываются в этом случае очень редко. Возможно, что та «чересполосица культурных ландшафтов», о которой говорит Дуков, создается и современными процессами диффузии элитарного, массового и народного. В этом случае, понятие «гомогенная аудитория» применительно к массовой культуре будет требовать пояснения.

Присущие массовой культуре потребительство и коммерциализация составляют основу современного социокультурного процесса в постиндустриальных обществах. Поэтому они, на наш взгляд, являются не столько существенными, сколько дополняющими чертами массовой культуры. Оппозиционное мировоззренческое начало, которое, как считает Маркова, массовая культура проявляет по отношению к официальной культуре, невозможно для первой. Официальная культура или, как ее называют культурологи, доминирующая культура базируется на ценностях национальной (или этнической) культуры. Исследователи неоднократно отмечают, что «массовая культура

воплощает массовые же идеалы и стереотипы поведения и одновременно *исподволь транслирует принятые в данной национальной культуре нормы и ценности*» (выделено мною – *А. Д.*) [9, с. 134].

Признание в массовой культуре доминирующей опоры на бессознательное, эмоциональное и иррациональное и типичной для нее ориентации на «массового человека» связано не столько с тем, что она стремится превратить человека в «тупое и бессловесное животное» (именно такой контекст очень часто подразумевают многие исследователи, говоря об этой характеристике массовой культуры), сколько с тем, что «*массовая культура, являясь по сути профессиональной, имеет своей целью* не создание эталонов, образцов национальной культуры, а скорее игру с узнаваемыми образами, стереотипами и представлениями, как о самих себе, так и о других народах и культурах, их переваривание, их разнообразные трансформации и *выведение в другой пласт культуры, перевод на другой и социально-культурный, и эстетический языки*» (выделено мною. – *А. Д.*) [Там же, с. 139]. Последнее объясняет также и характерное для массовой культуры упрощенное, однотипное решение жизненно-важных проблем. Необходимо подчеркнуть слова Марковой о том, что массовая культура может нести в своем содержании как антигуманистические, так и гуманистические начала. Профессиональная форма массовой культуры говорит о возможности институциональной регуляции процесса трансляции, который она осуществляет в социуме.

С нашей точки зрения заслуживает внимания еще одна характеристика функциональных особенностей массовой культуры, предложенная А. В. Костиной. Автор не только подробно останавливается на каждой из этих особенностей, но и объясняет, почему та или иная из них могут выступать в качестве негативного наполнения культуры в целом. Костина излагает и объясняет следующие функциональные особенности массовой культуры:

1) адаптационность – массовая культура ориентирована на социализацию индивида, включение его в определенную среду через пассивное подчинение социальным нормам (по мнению исследователя, пассивная адаптационность, выступающая в качестве основной составляющей культуры, может привести к утрате личностью собственной целостности и индивидуальности);

2) создание пространства иллюзорных комплексов – массовая культура способствует эскапизму личности; личность постепенно утрачивает способности рефлексии по поводу увиденного и рационального критического осмысления той сюрреальности, которую создает массовая культура;

3) рекреационный потенциал – массовая культура дает возможность «насытить», «развлечь» и «занять» массовую аудиторию, которая становится неотъемлемой частью современного общества. Свободное время выступает в постиндустриальном обществе «прибежищем от принуждения, уводит человека от ритма конвейера и сознательно противополагает ему игровой ритм» [6, с. 112].

4) массовая культура выступает как феномен, основанный на структурах повседневности, близкий материальным основаниям, о чем свидетельствует как определенная утилитарность и прагматизм этого культурного образования, так и продуцируемая им «апатичность» сознания, способствующая превращению человека в «гедонистическое тело» [см.: 6].

Первая функциональная особенность массовой культуры, высказываемая Костиной, – ее адаптационность, т. е. приспособление человека с помощью механизма первой к особенностям окружающей среды, а не активное на нее воздействие. Если соглашаться со многими современными исследователями в том, что массовая культура не существует без своего презентанта – массы и что масса является сегодня довольно грозной социальной силой, адаптационность, заложенная в массовой культуре, не может не быть пассивной, т. к. в противоположном случае невозможно будет нейтрализовать угрозу, исходящую от массы. В этом случае, можно утверждать, что пассивная адаптационность никогда не будет выступать в качестве единственной регулятивной основы культуры. Создание пространства иллюзорных комплексов только способствует уже указанной нейтрализации массы. На наш взгляд, дифференциация современного культурного ландшафта, где каждая личность имеет свой информационный код, позволит не «скользить соматично по поверхности смысла» (как утверждают постмодернисты), а рефлексировать по поводу этого «скольжения по поверхности». Другими словами, в современной культуре появляются механизмы, противодействующие полной утрате критического мышления в личности. Насколько эффективно будет данное «скольжение» для культуры в целом, покажет время.

Что касается рекреационного потенциала массовой культуры, мы склонны оценивать его с положительных позиций и в этом случае полностью соглашаемся с точкой зрения К. Теплица, который замечал, что «массовую культуру можно назвать огромным наростом, паразитирующим на социально свободном времени; но можно увидеть в ней опору для миллионов потерянных в толпе людей, которые в новой для них социальной и психологической ситуации пытаются найти себя» [10, с. 53]. Суммируя все вышесказанное по поводу характеристик и функциональных особенностей массовой культуры, можно отметить, что современные исследователи продолжают анализировать функциональное содержание массовой культуры с позиции дихотомии «элитарное-массовое», тогда как сегодняшняя культурная ситуация более полифонична. Таким образом, определение массовой культуры как культуры, создаваемой профессионалами, противоречит взглядам антиглобалистов об ее мировой экспансии, т. к. мировая культурная унификация, требующая доминирования единых культурных стандартов и образцов, невозможна в условиях «чересполосицы культурных ландшафтов».

Российские ученые утверждают, что универсальность и глобальность массовой культуры получает свою модификацию в рамках определенной национальной и региональной общности. А. В. Захаров, автор ряда работ по исследованию специфики современной российской массовой культуры, отмечает следующие ее особенности:

1) экспансия визуальных форм и жанров. Долгое время российская культура была «книжной» культурой, и сегодня невизуальные искусства отталкиваются от печатного слова, а сам художественный текст строится по принципу зрелища;

2) эффект «срастания» общественного сознания со средствами массовой коммуникации. Захаров по этому поводу замечает, что «если еще 10-20 лет назад можно было говорить о некотором паритете культуры и СМК, о возможности общественного контроля за их деятельностью, то сегодня такие разговоры повисают в воздухе» [3, с. 13]. Немаловажно для нас, что философ признает «виноватой» в этом не столько саму массовую культуру, сколько конкретных писателей, кинорежиссеров и тех, кто эту культуру «производят»;

3) российская массовая культура выступает существенным фактором нивелировки культурных различий, она формирует так называемую игровую идентичность, в которой индивиды свободно меняют социально-культурные образцы в зависимости от конкретной ситуации;

4) современные потребительские и культурно-образовательные стандарты, предлагаемые массовой культурой в России, доступны лишь узкому кругу лиц с определенным уровнем достатка;

5) символический язык российской массовой культуры эклектичен и брутален, несмотря на жесткое соотношение в ней формы и содержания;

6) массовую культуру в России создают и формируют профессионалы [см.: 3].

Аналогичные характеристики российской массовой культуре дает и В. В. Закурдаева. Она также отмечает моральную десакрализацию ценностей традиционной культуры (как следствие формирования игровой идентичности); применение методов артизации и превращение реалий жизни в театрализованные шоу; превращение массовой культуры в медиа-культуру [см.: 2].

Сравним сформулированные особенности национальной массовой культуры и специфику проявления массовой культуры на региональном уровне. Обратимся к характеристике, предложенной И. А. Купцовой. Она считает, исходя из социологических данных, что массовая культура на региональном уровне проявляется через следующие процессы:

- глубокую дифференциацию видов, различных субкультур внутри самой массовой культуры;

- изменение качества и способов проведения досуга жителей региона в связи с широким использованием и распространением СМИ;

- субъективно-объективные отношения с личностью в структуре обыденной культуры;

- личность современного локального социума воспринимает массовую культуру как привычный элемент повседневной жизни и испытывает в ней необходимость;

- умаление роли личности как культуротворческого субъекта на фоне развития местных средств массовой культуры;

- снижение интереса со стороны личности к традиционным видам искусства и досуговой деятельности;

- «усреднение» культурных потребностей личности [7, с. 138-140].

Необходимо отметить, что особенности национальной массовой культуры и проявление массовой культуры на региональном уровне в тех характеристиках, которые были предложены данными авторами, имеют как общую направленность, так и свои, качественные отличия. Объединяют российскую и региональную массовые культуры следующие их проявления:

1) дифференциация различных видов субкультур внутри самой массовой культуры и ее «всеядность» приводят к тому, что символический язык данной культуры отличается эклектичностью и брутальностью;

2) экспансия визуальных форм и жанров, превращение реалий жизни в театрализованные шоу, «срастание» массовой культуры со СМИ приводят к изменению качества и способов проведения досуга жителей региона и как следствие к снижению интереса со стороны личности к традиционным видам искусства и досуговой деятельности.

Однако можно говорить и о специфичности собственно региональной массовой культуры, куда следует отнести: ее субъективно-объективные отношения с личностью в структуре обыденной культуры; восприятие личностью современного локального социума массовой культуры как привычного элемента повседневной жизни и насущная в ней необходимость; умаление роли личности как культуротворческого субъекта на фоне развития местных средств массовой культуры и как следствие «усреднение» культурных потребностей личности.

Выявленная специфика массовой культуры на национальном и региональном уровнях говорит о том, что эта форма культуры не может претендовать на мировую экспансию, прежде всего, в силу наличия собственной внутренней дифференциации. Говоря о глобальном доминировании массовой культуры в среде национальных культур, отечественные исследователи противоречат сами себе, утверждая в то же время, что «глобализация способствует формированию представления о взаимосвязанном мире, где существование различных народов и культур является возможным только тогда, когда они в качестве императива принимают принцип культурного плюрализма. Глобализация явно увеличивает плотность “информационного потока”, дает шанс различным культурам вырваться за пределы своей этнической или национальной ограниченности, обрести динамику собственного развития» [12, с. 61]. Таким образом, мы согласны с мнением А. С. Харчевки, что «глобализация – это процесс длительный, неоднозначный. …Вряд ли хоть один серьезный этнограф или культуролог станет утверждать, что нынешний обитатель какой-нибудь африканской (как, впрочем, и латиноамериканской, индусской, арабской или же полинезийской) деревни утратил свою культурную самобытность потому, что носит американские джинсы, слушает американскую музыку, пьет американскую газировку и жует американские чипсы» [см.: 11]. Поэтому говорить

об экспансии массовой, или западно-американской культуры при сохраняющихся реальных национальных, этнических, социальных и других культурных различиях и протекающим наряду с глобализацией процессом регионализации в мировом сообществе, по меньшей мере, преждевременно.

Библиографические ссылки

1. Дуков Е. В. Современные цивилизационные тренды и крах массовой культуры // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: сб. ст. – М.: Рос. Ин-т искусствознания, 1998. – С. 6–22; – С. 17.
2. Закурдаева В. В. Массовая культура как феномен духовной жизни общества: автореф. дис. … канд. социол. наук / Курский гос. техн. ун-т. – Курск, 2002. – 23 с.
3. Захаров А. В. Массовое общество и культура в России: социально-типологический аспект // Вопр. философии. – 2003. – № 9. – С. 3–16.
4. Келле В. Ж. Процессы глобализации и динамика культуры // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 1. – С. 69–70.
5. Колин К. К. Неоглобализм и культура: новые угрозы для национальной безопасности // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 80–87.
6. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Изд-во Моск. гуманитарно-социальной академии, 2003. – 405 с. см.; с. 112
7. Купцова И. А. Социокультурные механизмы адаптации личности в условиях современной массовой культуры: дис. … канд. культурологии / Орловск. гос. аграрный ун-т. – Орел, 2002. – 158 с.
8. Маркова Г. И. Массовая культура: содержание и социальные функции: автореф. дис. … канд. филос. наук / МГУКИ. – М., 1996. – 22 с.
9. Народная культура в современных условиях: учеб. пособие. – М.: Мин-во культуры РФ, РИК, 2000. – 220 с. – С. 134, 139.
10. Теплиц К. Т. Все для всех: Массовая культура и современный человек. – М.: РАН ИНИОН, 1996. – 124 с. – С. 53.
11. Харчевка А. С. Глобализация культуры: мифы и реальность [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bsuir.by/m/12_100229_1_48745.doc
12. Шендрик А. И. Глобализация в системе культурологических координат // Знание. Понимание. Умение. – 2004. – № 1. – С. 59–71.

М. Г. Хасянова

Кемеровская государственная медицинская академия

ИДЕНТИФИКАЦИЯ СТУДЕНТА В УСЛОВИЯХ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОГО ВУЗА

Сегодня социокультурная ситуация, сложившаяся в стране, диктует необходимость изучения многих феноменов, о которых еще недавно практически никто не гово-

рил. Одним из таких феноменов стала корпоративная культура. Как известно, любая организация создается и действует в определенной культурной среде, причем, доминирующая культура общества накладывает на нее определенный отпечаток. Стабильно существующие группы в определенный момент начинают вырабатывать свои ценности и нормы так же, как это происходит в культурной сфере общества в целом. Это и есть то, что мы называем корпоративной культурой.

Традиция применения термина «корпоративная культура» сложилась таким образом, что его используют в основном по отношению к различным коммерческим предприятиям, пытаясь разработать сложные механизмы повышения эффективности их деятельности. В таком подходе основное внимание уделяется внешней стороне корпоративной культуры организации – миссия, символика, девиз, традиции, корпоративные праздники. Но самое главное в организации – это не порядки и законы, а люди, которые этой организации принадлежат. И каждый из ее членов имеет свои ценности и нормы, с которыми приходит в новое сообщество. И здесь возникает проблема: совпадут ли его жизненные принципы с принципами организации, станет ли он себя с ней идентифицировать или нет.

Можно говорить о корпоративной культуре любой организации. Но в данной статье мы обратимся к корпоративной культуре российского высшего учебного заведения, а именно студенческого сообщества, как одной из самой активной части членов данной организации.

Культура и образование всегда тесно были связаны друг с другом. Еще в Древней Греции существовало такое понятие как пайдейя, что в переводе означает «образованность». Т. е. древние греки понимали культуру как образованность, воспитанность. Культура так же воспитывает человека, развивает его, формирует как личность, как и образование в целом. Образование выполняет и схожую с культурой функцию – трансляционную: оно передает накопленный опыт из поколения в поколение.

Понятие «корпоративная культура» в России еще не столь часто используется применительно к вузам и это отчасти связано с традицией восприятия их как некоммерческих организаций. Однако роль корпоративной культуры в учреждениях высшего образования чрезвычайно важна, поскольку она определяет взаимоотношения внутри вуза, создает его имидж, репутацию, задает характер его взаимодействия с внешней средой. Связано это с тем, что вузы в нынешней социокультурной и экономической ситуации вынуждены конкурировать между собой.

Теперь обратимся к «вузу». Что такое высшее профессиональное образование и чем же отличается «студент», т. е. член вуза как организации, от учащегося, т. е. члена другой организации – училища, колледжа, техникума. Наверное, основное отличие, не вдаваясь в подробности, – это уровень. Естественно, что уровень высшего образования заложен в самом термине, а это значит, что оно преобразует личность студентов в гораздо большей мере, нежели средне-специальное или начально-профессиональное.

Как уже говорилось выше, понятие образование и культура тесно связаны друг с другом. Ведь само слово «культура» в переводе с латыни означает «возделывание», «взращивание», «совершенствование». В процессе образования человек осваивает культурные ценности и нормы того общества, в котором он существует. Безусловно, зависимость культурного уровня от уровня образованности весьма условная, но в то же время, мы не можем ее отрицать. Образование – специфический способ человека преобразовывать свои природные возможности. Л. Н. Коган также отмечал тесную связь между двумя этими понятиями: «в широком смысле слова образование охватывает всю деятельность человека по освоению культуры… образование составляет «почву» для культуры; культурный уровень народа, его слоев, зависит от состояния и эффективности образования. Современный кризис культуры в нашей стране во многом является непосредственным следствием кризиса образования. Образование практически реализует основную задачу культуры – формирование личности. Как и культура в целом, оно зависит от общего состояния общества, его экономической, политической и духовной жизни, хотя и имеет свои внутренние закономерности» [4, с. 77].

Вуз – это в определенной степени научный и учебный центр, хранилище научных и культурных ценностей общества.

История возникновения высших учебных заведений уходит глубоко в древность, в эпоху средневековья. В то время все подобные организации назывались общим словом «университет», что в переводе с английского означает «универсальный город» – university. Первый университет возник в 1088 году в Болонье, далее, в 1214 году появляется Оксфордский университет, а в 1215 году был основан Пражский. На протяжении XIII века происходило становление университетских корпораций. Как правило, она состояла из четырех факультетов – юридического, теологического, медицинского и философского. Потому такая корпорация как университет разбивалась внутри себя еще на четыре корпорации. Сначала университет являлся центром культурной информации, и только с XIV века начнет формироваться современное представление об университете как академическом учебном заведении. Примерно в это же время начинают появляться институты. Это тоже были вузы, однако, в отличие от университетов, они были ориентированы на узкую специальность.

На наш взгляд, отличие университетов от институтов заключалось в том, что университет давал некое общее универсальное знание, некий универсальный метод, с помощью которого выпускник всегда имеет возможность иметь свое собственное мнение о мире в целом. Университет, таким образом, был не только местом приобретения профессии, но и развивал человека как личность.

В России, начиная с XVII века, тоже начинают появляться институты высшего образования (например, Славяно-греко-латинская академия). В 1755 году был основан Московский университет. В отличие от западноевропейских вузов, российские учреждения были в основном светскими. Они довольно быстро превратились в центры науки

и культуры. Помимо образовательных функций, как в зарубежных, так и в российских вузах осуществлялась исследовательская деятельность.

Вуз сегодня – это не просто социальный институт, это организация, членами которой являются три сообщества – административно-хозяйственной части, профессорско-преподавательского состава и студенчества. В этой организации есть свои правила игры, есть свои законы, своя культура, свои традиции, ценности и нормы.

Традиционная корпоративная культура российских вузов сформировалась в 30-е годы XX века. В вузах России, а с большей степенью уверенности можно говорить о вузах Кемерова, – преобладает консерватизм. Инновация в высшем образовании в основном идет в рамках методики преподавания, учебных программах, формах контроля знаний, но практически не затрагивают корпоративную культуру. Большинство студентов с трудом представляет что это за культура и есть ли в их учебном заведении что-то подобное. Корпоративная культура в их понимании исчерпывается наличием студенческих мероприятий и фестивалей, молодежным сленгом и определенной формой одежды.

Сегодня много говорится о реформировании высшей школы, был введен ЕГЭ, мы вступили в Болонский процесс, однако корпоративной культуре наряду с этим не уделяется практически никакого внимания. И это очень печальный факт. Корпоративную культуру вуза просто необходимо формировать, т. к. именно с ее помощью мы будем способны сохранять и транслировать ценности российского образования и культуры, именно с ее помощью мы будем способны укрепить взаимоотношения внутри данной организации.

Безусловно, что касается высшего образования, многие ценностные установки корпоративной культуры будут идти «сверху», кроме того, на нее сильно будут влиять ценности и нормы доминирующей культуры. Однако все это лишь отчасти. Остальное будет зависеть исключительно от членов данной организации. И это очевидно, потому что культура в разных вузах, как показывает практика, – разная.

Корпоративная культура вуза – это «скрытое содержание образования» [2, с. 71], то, чего нет в учебных планах, но что непременно оказывает влияние на развитие и становление личности студента.

Исследователь корпоративной культуры Е. Руднев выделял два типа корпоративных культур в вузе. Мы рассмотрим их с точки зрения студенческой корпорации:

1) Демократическая. Студенты в вузе с такой культурой участвуют в общих делах и проектах, спокойно заходят в деканат и на кафедру, свободно общаются с преподавателями, деканами, ректором. Активно участвуют в жизни вуза. Со студентами советуются в выборе формы обучения и контроля знаний. Что касается пространства вуза, то здесь всегда есть информационный стенды, стенды с фотографиями, есть места для отдыха;

2) Недемократичекая (авторитарная).

Студенты выполняют только заранее предписанные функции. Посещение кафедр и деканатов ограничено временем и приемными днями или посещать их могут исключительно старосты групп и курсов. Учебный процесс жестко структурирован. Общение студентов с преподавателями ограничен учебными часами. Пространство вуза сугубо функционально, жестко и академично [см.: 6].

Исследователь Р. Рютенгер также выделял два типа корпоративной культуры вуза:

1) Открытая. Здесь информация становится открытой для всех без исключения членов организации. Некоторые решения могут приниматься не только высшим руководством, но коллегиально. Конфликты рассматриваются как стимул к изменениям и совершенствованию. Руководство стремиться к сотрудничеству.

2) Закрытая. Информация делится на ту, которая «для всех» и ту, которая «для избранных». Конфликты не допускаются, считаются злом. Решения принимаются исключительно «наверху». Руководство требует полного подчинения [см.: 7].

Корпоративная культура студентов в вузовской среде тесно связана и с культурой общества, как уже отмечалось выше. С этой точки зрения, целесообразно рассмотреть каким образом современные культурные ценности доминирующей культуры соотносятся с ценностями студенческого сообщества.

Самый сложный, переломный период в истории российской культуры произошел после распада СССР. Старые ценности и идеалы были в одночасье отвергнуты, что привело к появлению глубокого культурного кризиса. О кризисе культуры писали многие исследователи. Но на наш взгляд, именно О. Шпенглер и А. Швейцер были более всех близки к истине, говоря о кризисе культуры, как об утрате нравственных идеалов. Действительно, в СССР государство было основным заказчиком определенных культурных явлений, оно диктовало культуре свои требования, порой достаточно жесткие и бескомпромиссные. Когда же власть и культура стали автономными, люди почувствовали свободу, понимая под ней не гегелевскую «ответственность», а «вседозволенность». Что и привело к тому, что многие нравственные принципы были попраны.

Существует и еще один взгляд на так называемый кризис культуры, тоже на наш взгляд, заслуживающий внимания. Например, такие исследователи как О. Н. Астафьева и В. Л. Романов полагают, что стоит говорить не о кризисе культуры вообще, а о кризисе классической культуры [см.: 1, 5]. В этой связи вуз становится своеобразным связующим звеном между старой классической культурой и новой культурой, которую привносят студенты, воспитывающиеся в совершенно ином культурном пространстве за пределами вуза. Таким образом, в вузе формируется некая третья культура, которая как бы примиряет классическую и ту, которую мы считаем новой, «кризисной» культурой.

Основными чертами последней являются коммерциализация, глобализация, усиление отчужденности между поколениями, увеличение разрыва между массовой и

элитарной культурами. И эти черты постепенно проникают в вузовскую реальность. Сегодня происходит то, о чем даже невозможно было помыслить в советскую эпоху – вузы становятся своеобразными коммерческими организациями. Им разрешено оказывать платные услуги, конкурировать между собой за потребителя, т. е. за студента. Глобализация ярко проявилась во вступлении России в Болонский процесс, в результате которого происходит унификация способов оказания образовательных услуг, стандартизация ряда документов, способов контроля и оценки знаний и так далее. Наряду со всем этим ярко проявляется и отчужденность между поколениями. Большинство преподавателей современного вуза воспитывались и учились в советскую эпоху, и имеет совершенно иные, чем сегодня, ценности и идеалы. Им сложно адаптироваться в новых условиях, сложно понять и принять современную культуру, привносимую студентами в вуз извне. Особенно ярко эта отчужденность проявляется на лекциях гуманитарных дисциплин, где лектор вынужден давать оценку тем или иным явлениям жизни, опираясь на свой личностный опыт, свои нравственные позиции и жизненные идеалы.

Современная культура – это также культура виртуальной коммуникации. Ее появление связано, прежде всего, с массовым внедрением компьютеров и Интернета. Безусловно, это оказало огромное влияние на студенческую культуру, поскольку сегодня образование без этих продуктов технического прогресса практически не может себя помыслить. Интернет стал мощным источником информации, залы научных библиотек в большинстве своем стали виртуальными, текущая вузовская информация стала фиксироваться на соответствующих Интернет-сайтах. Таким образом, образование вместе со всеми его участниками включается в этот процесс виртуализации и тем самым становится потребителем массовой культуры.

Еще одним подтверждением того, что существует огромный разрыв между массовой и элитарной культурой служит снижение уровня высшего образования. Наблюдается его упрощение в соответствии с требованиями массовой культуры. Изменения в доминирующей культуре, появление новых ценностей и норм сразу же находит отражение и в корпоративной культуре вуза.

Конечно, существуют вузы-сторожилы с глубокой историей, но их количество невелико. Большинство же остальных российских учреждений высшего образования возникли в середине XX столетия и глубокой культурной традицией не обладают. И все же определенная корпоративная культура у студентов данных вузов имеется. Вопрос в том, какова она и как сформировать качественную корпоративную культуру, принципы, ценности и традиции которой не стыдно было бы транслировать из поколения в поколение.

Корпоративная культура вуза на сегодняшний момент призвана выполнять как минимум две функции: во-первых, сохранять элитарную культуру и ценности клас-

сической культуры, а во-вторых, помогать вузу одерживать победу в конкурентной борьбе на рынке образовательных услуг. Наше исследование показывает, что лишь немногие вузы Кемерова сумели переориентироваться в новых условиях, основная же масса еще придерживается функции сохранения классической культуры.

Теперь обратимся к студентам, как особой части организации вуза, сильно отличающейся от администрации и профессорско-преподавательского состава. Их роль в организации двойственна: с одной стороны они являются потребителем образовательных услуг, т. е. выступают как внешний по отношению к организации субъект. С другой стороны, пока они являются студентами того или иного вуза, они являются полноправными членами организации. Они имеют определенные права и обязанности, закрепленные в уставе вуза, в законе РФ «Об образовании», правилах внутреннего распорядка и правилах проживания в общежитии. Если студент является полноправным членом организации, следовательно, он должен принимать и разделять те ценности, которые заложены в организационной культуре вуза.

Чтобы сформировалась своя корпоративная культура в студенческой среде, необходимо, чтобы возникла единая система ценностей. Однако, поступая в вуз, студент уже имеет свою систему ценностей, возможно, довольно далекую от той, которую предлагает вуз. И, безусловно, личностные ценностные установки каждого вновь поступившего студента будут оказывать определенное влияние на ту систему ценностей, которая сложилась в вузе. В этом и специфика организационной культуры учреждений высшего образования.

Очень важно чтобы концепция корпоративной культуры вуза была четко сформирована, если же она будет расплывчата, то может появиться несколько стратегий студенческого поведения, могут быть сформированы даже противоположные ценности. И тогда противоречащие друг другу действия не будут являться девиантными, начнется размеживание культуры, ее дробление, что, безусловно, не является оптимальным для вуза как организации.

Нами было проведено исследование, цель которого состояло в определении того, по каким критериям студенты выбирают тот вуз, в который они поступили, и совпадают ли их личные ценностно-нравственные установки с теми, что декларируются в их учреждении высшего образования. Тем самым мы пытались выяснить, идентифицируют ли студенты себя с данным вузом, чувствуют ли себя носителем его культуры или нет. Объектом исследования стали студенты начальных курсов Кемеровской государственной медицинской академии. Результаты исследования показали, что основные критерии выбора обучения в данном вузе следующие: всегда мечтал стать врачом – 34 %, решил продолжить династию – 12 %, заставили родители – 24 %, из-за способностей в химии и биологии – 28 %, сам не знаю почему – 12 %. Исследование ценностно-нравственных установок студентов показало, что только половина пере-

численных отвечает ценностям и нормам, декларируемым самим вузом. Это позволяет сделать вывод о том, что корпоративная культура во многих вузах провинциальных городов достаточно консервативна и ей уделяется мало внимания. Если речь и идет об идентификации студента в условиях корпоративной культуры современного высшего учебного заведения, то лишь отчасти.

Библиографические ссылки

1. Астафьева О. Н. Культура и гражданское общество: в поисках национально-культурной идентичности [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mzst.ru/pages/17-o.n.-astafeva-kultura-i-grazhdanskoe.html
2. Бурдуковская Е. А. Личностное становление студента в социокультурной среде вуза. – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2006. – 156 с.
3. Ильинский И. М. Негосударственные вузы России: опыт самоидентификации. – М.: Прогресс, 1986. – 113 с.
4. Коган Л. Н. Теория культуры. – Екатеринбург: УрГУ, 1993 – 452 с.
5. Романов В. Л. Духовная культура современного российского общества: состояние и тенденции формирования (материалы «круглого стола») [Электронный ресурс]. – URL: http://www.isras.ru/files/File/Socis/2005-10/korovytsina.pdf
6. Руднев Е. Организационная культура и поведение как путь к развитию демократии в школе // Народное образование. Изд-во С-Петерб. ун-та, 1999. – 224 с.
7. Рютенгер Р. Культура предпринимательства. – М.: Прогресс, 1992. – 181 с.

Раздел 2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

О. В. Зырянов

Уральский государственный университет им. А. М. Горького (г. Екатеринбург)

ИСПЫТАНИЕ ТРАДИЦИЕЙ: ФЕНОМЕН РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОМ АСПЕКТЕ

Рассматривая отечественную словесность в многовековой перспективе национальной культуры, в большом контексте свойственной именно русской нации духовно-религиозной традиции, я постараюсь остановиться лишь на ее классическом периоде, поразмышлять о феномене (судьбе и предназначении) литературной классики.

Каковы ее хронологические границы? Литературная классика формируется в пушкинскую эпоху, т. е. в первую треть XIX столетия, совпадает с «золотым веком» русской поэзии и русского романа, на рубеже веков сменяется новой парадигмой художественности – модернизмом. Однако, являясь художественно-эстетическим феноменом достаточно поздней культурно-исторической формации (по среднеевропейским меркам, конечно), она представляется в то же время закономерным итогом развития предшествующих этапов отечественной словесности, как древнерусского периода XI–XVII веков, так и переходной эпохи XVIII столетия. Поэтому, вполне естественно, чтобы понять природу литературной классики – особенно в ее отношении к духовно-религиозной традиции (что нас, собственно говоря, и будет интересовать) – необходимо уточнить национально-исторические условия ее возникновения, тот культурно-философский и конфессиональный контекст, который во многом определил ее генезис и дальнейшие фазисы эволюционного развития.

Классическая словесность – закономерное следствие (реакция и логический итог) начавшегося еще с конца XVII века культурного диалога России с Западной Европой. Семиотическая модель, или типовой механизм, культурного диалога был разработан Ю. М. Лотманом [1, с. 110–120]. Согласно его концепции, первый этап вестернизации художественного сознания в России характеризуется четким разделением функций двух типов культур: дающей (европейской) и принимающей (национальной). В качестве принимающей стороны русская культура поначалу не брезгует и откровенным подражательством (здесь сказывается, скорее всего, эффект tabula rasa). Второй этап культурного диалога (последняя четверть XVIII столетия) характеризуется актуализацией национальной древности, противопоставлением западным влияниям самобытной отечественной культуры. Свидетельством тому служат и общественная коме-

дия Д. И. Фонвизина, и «забавный русский слог» Г. Р. Державина, и русский европеизм Н. М. Карамзина. Начиная с Пушкина (и дальше) отечественная словесность не только догоняет своих европейских партнеров-конкурентов, но и, обретая статус всемирного значения, перенимает функции культуры дающей, теперь уже диктуя литературную моду (речь идет о «золотом веке» русского романа) всему остальному европейскому миру.

Итак, возникающая в процессе культурного диалога, более того, являющая его третью и заключительную стадию, русская литературная классика выступает не просто как продукт пусть даже удачной трансплантации тех или иных литературно-эстетических идей, идущих с Запада, но прежде всего как идеальная мера *национального самосознания*, эталонная форма выражения национальной Психеи, некий устойчивый, постоянно востребованный национальной культурой, прецедентный по своему характеру, комплекс художественно-эстетических, нравственно-философских и духовно-религиозных идей, который не может устареть, пока существует национальный мир (в нашем случае – русская нация). Недаром первыми классическими текстами в русской словесности становятся басни И. А. Крылова, вмещающие в себя, по остроумному замечанию критиков П. Вайля и А. Гениса, «Евангелие от Ивана», а также комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», котирующаяся современниками как «светское Евангелие». В этом же ряду стоит и целый ряд мифологизированных представлений о Пушкине как о культурном герое Нового времени.

Ставшая уже привычной и воспринимаемая зачастую в автоматизированном режиме фраза Ап. Григорьева «А Пушкин – наше все…» нуждается в уточняющем контексте адекватного понимания. Заметим, что акцент в данной фразе ставится не столько на слово «все», сколько на слово «наше». Литературный критик имел в виду, таким образом, не просто всемирную отзывчивость Пушкина, но и его особую, продиктованную национальной конституцией гения избирательную способность: Пушкин – идеальная мера русского национального самосознания, мерило нашей духовно-религиозной идентичности. Не случайно современный пушкинист В. С. Непомнящий в статье с красноречивым названием «Феномен Пушкина и исторический жребий России» прямо апеллирует к пророческому тексту 2-го послания св. ап. Павла к фессалоникийцам, уподобляя миссию Пушкина «удерживающему теперь»: «Ибо тайна беззакония уже в действии, только *не совершится* до тех пор, пока не будет *взят* от среды удерживающий теперь» (гл. 2, ст. 7). Для русской национально-культурной среды «удерживающим теперь» выступает именно Пушкин. Но эту же миссию вместе с ним выполняет вся отечественная литературная классика. Попробуем найти этому объяснение.

Известный факт: возникающие при переходе к Новому времени (в период Ренессанса и в эпоху Просвещения) западноевропейские классические литературы все больше порывали с присущей Средневековью и традиционной народной культуре теоцентристской картиной мира. В России же процесс формирования литературной классики

не просто затянулся во времени, но и получил совершенно иное качественно-содержательное наполнение. Все дело в том, что Россия не знала полномасштабного влияния Ренессанса (в его западноевропейском варианте), а была лишь затронута его отдельными и не самыми существенными проявлениями. Как следствие, в русской словесности конца XVII–XVIII вв. (т. е. в переходный период от древнерусской литературы к литературной классике) мы так и не наблюдаем окончательной победы антропоцентристской картины мира.

Данное обстоятельство, как нам видится, обусловлено коренными различиями антропологии Западной и Восточной Церкви и, в первую очередь, неприятием католическим Западом паламитского Богословия энергий. Так, например, если на Западе эпоха Возрождения представляла собой ярко выраженный и обостренный «приступ неоязычества, антропоцентризма и неоплатонической мистики» [2, с. 253], то ренессансные тенденции в культурной жизни России XVIII столетия просматривались не столь определенно. Автор известного учебника по русской литературе для духовных семинарий М. М. Дунаев высказывался, на наш взгляд, излишне категорично, называя XVIII век для России «временем очевидной культурной деградации» [3, с. 45]. Заметим от себя, что это столетье «безумно и мудро» имело, по словам Пушкина, свое «роковое предназначение». Оно проявилось и в различных реакциях на секуляризованную культуру. Испытываемая этим веком настоятельная потребность в духовно-мистическом опыте удовлетворялась не только масонством – своего рода суррогатом христианской духовности, или «пароксизмом совестливой мысли» (по меткому определению историка В. О. Ключевского). Как показывает целый ряд монографических исследований [4], в отечественной словесности XVIII века, хоть и подспудно, но продолжал биться живительный ключ христианской традиции, православно-религиозного понимания мира и человека. Суть реформирования литературной традиции в XVIII веке сводилась не столько к созданию секуляризованной картины мира, сколько к эстетической вестернизации системы литературных жанров и модернизации лексико-синтаксического строя литературного языка. **Соотношение сакрального и профанного** продолжало сохранять всю свою значимость для сознания русского писателя Нового времени. Можно даже сказать, что русская литература XVIII столетия, совершив некую параболу в межнациональном пространстве культурного диалога с Западной Европой, в конце концов (о чем свидетельствует феномен Пушкина и появление новой литературной классики) успешно приземляется на родную святоотеческую почву.

Этим объясняется то обстоятельство, что литературная классика представляет собой своего рода **Ренессанс святоотеческого наследия**, полноту воплощения национальной духовно-религиозной традиции. Той традиции, которая складывалась в недрах Греко-Византийской цивилизации с IV по XIV век и выразилась в так называемом *возрождении монашества*, в духовном движении, связанном с исихазмом, т. е. с той духовно-аскетической дисциплиной постоянной молитвы, центром которой стала свя-

тая гора Афон и авторитет афонского монаха святого Григория Паламы, позднее архиепископа Фессалоникийского (Солунского). Это духовное движение (своего рода восточный вариант Возрождения), по мнению известного философа культуры о. Иоанна Мейендорфа, как раз в XIV веке распространилось и на славянские страны – Болгарию, Сербию и Русь, что получило даже особое наименование «второго византийского влияния». На Руси это выразилось в замечательных образцах духовного творчества, таких, например, как религиозное служение преподобного Сергия Радонежского или «Троица» Андрея Рублева.

Все это имело далеко идущие последствия для культуры России. По мнению уже цитируемого о. Иоанна Мейендорфа, именно в духовном возрождении исихазма «свое главное, единое на потребу» «находили великие творцы культуры в XIX веке – Достоевский, Гоголь, Леонтьев, Киреевский…». Но вот вопрос: «Где они обрели Православие?» О. Иоанн Мейендорф дает на него следующий ответ: «Даже не в официальных церковных структурах или синодальной администрации: они обрели его в Оптиной Пустыни, там, где горел огонек истины, который не был противен, не был в оппозиции официальной Церкви – совсем нет, но самая жизнь его сохранила там, благодаря торжеству исихазма в XIV веке, который пустил глубокие корни в церковном сознании и сознании народа» [5]. Подобный феномен – органического врастания исихастской духовности в культуру России – стал возможен благодаря духу **Православного предания**, той духовно-аскетической традиции, которая идет от Отцов Церкви, а в Новое время – от авторитета преп. Паисия (в миру Петра Величковского). Именно с именем этого преподобного в культуре Нового времени связывается возрождение духовного авторитета русских монастырей и духовного наставничества, т. н. старчества, а также широкое вхождение в жизнь практики переводов св. Отцов на русский язык.

Естественно, что дух православно-аскетической традиции не мог не коснуться классической словесности – несмотря на то обстоятельство, что складывалась она, как известно, в лоне новоевропейской романтической культуры. Но ведь и сам романтизм на русской почве – это явление не столь чистой, «беспримесной» природы, как, например, романтизм на Западе (прежде всего в Германии). Поэтому русский романтизм характеризуется «диффузией эстетических идей» (Ю. В. Манн), осложняясь всевозможными как пред-, так и постромантическими веяниями (сентиментализм, идеи Просвещения, неоклассицизм, реалистические тенденции). Даже такие, казалось бы, типичные романтики, как Ф. И. Тютчев и М. Ю. Лермонтов, каждый по-особому творчески преодолевают романтическое наследие европейского образца (первый – шеллингианство, второй – байронизм), пропуская комплекс эстетических идей, импортированных с Запада, через призму национального самосознания, своей собственной «русской души». Таким образом, задача определения имманентных национальному типу романтизма итогов эволюционного развития осложняется проблемой трансформации роман-

тических идей на русской почве, вопросом (далеко не однозначным) соотношения русского и европейского романтизма.

На сей счет можно выделить две прямо противоположные точки зрения. Согласно первой из них, «русский романтизм существовал внутри традиции православной духовной культуры» [6, с. 108], и потому само их сосуществование следует признать вполне органичным и самобытным. Иной точки зрения придерживался М. М. Дунаев, по мнению которого, «в русской литературе романтизм не имел религиозной основы, да и не мог ее иметь в православной среде, как бы к Православию не относились иные литераторы» [3, с. 143]. Согласно данному исследователю, духовность романтиков выступает как поврежденная, ущербная, искаженная – в формах исключительно лютеранства и кальвинизма, что приводит в конечном счете либо «к пассивному восприятию жизни и мистическому любопытству», либо к откровенно заявленному акту богоборчества. Как уточняет известный знаток романтической культуры Ф. П. Федоров, история европейского (и прежде всего немецкого) романтизма есть «история исчерпания духовных, волевых способов и методов построения идеального мира, построения бесконечного, есть история катастрофы духа», и обусловлено это тем, что, «строго говоря, с точки зрения канонического христианства поздний романтизм демонстрирует не христианскую, а еретическую, именно манихейскую картину мира, согласно которой Бог и Сатана равновелики как субстанции» [7, с. 99, 101].

Можно было бы приводить многочисленные примеры, иллюстрирующие мысль исследователя о манихейской картине мира [8] в произведениях европейских и русских романтиков. Достаточно хотя бы вспомнить «Страшную месть» Гоголя с ее идеей фатального предопределения человека, неустранимой власти демонических сил, с которой приходится считаться даже самому Богу-Творцу. Нечто подобное находим в финале лермонтовской поэмы «Демон» и особенно в драме «Маскарад», главный герой которой, Евгений Арбенин, по его же собственному признанию, оказывается «проклят Богом», а в конце пьесы обращает к Творцу проникнутые личной обидой слова: «Я говорил тебе, что ты жесток!» [9, с. 99, 114].

Однако при всей склонности отдельных романтиков к манихейской концепции человека и «фантастике злого» [10] история русского романтизма со всей очевидностью свидетельствует о другом, можно сказать, даже прямо противоположном исходе дела. Отличительная черта позднего романтизма в России – его ярко выраженная (по отношению к итогам европейского романтизма) *контрромантическая* направленность, что сказалось в освоении православно-христианского понимания мира и человека, в достижении «верховного торжества духовной трезвости» (Н. В. Гоголь), в верности заданному святоотеческой традицией идеалу исихастской духовности.

Особенно показательна в этом плане эволюция воззрений известного русского мыслителя И. В. Киреевского, ощутимо перемещающегося от романтического полюса, предполагающего «психологически истолкованную религиозность», – к патристиче-

скому, удостоверяющему ценность духовного опыта и «онтологическое отношение к Богу» [11, с. 75, 80]. Схожую эволюцию в идейно-философском и художественно-эстетическом направлении обнаруживают и такие великие русские писатели, откровенно демонстрирующие свою приверженность традиции романтизма, как В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь.

Русская культура, с точки зрения о. Г. Флоровского, это культура «разрывов и связей», в том смысле, что «слишком привыкли русские люди томиться на роковых перекрестках, у перепутных крестов. <…> И есть в русской душе даже какая-то особенная страсть и притяжение к таким перепутьям и перекресткам» [12, с. 501]. Национально-историческая особенность русского романтизма, по нашему мнению, как раз и определяется тем, что он приходится на один из очередных для отечественной культуры «роковых перекрестков», знаменующих разрыв между европейским наследием и святоотеческой духовной традицией. Но разрыв этот предполагает также поиск необходимой связи, выражаясь в уникальном опыте искусства «великого синтеза», что являет собой «золотой век» русской литературы. Как показывает история отечественного романтизма, опыт его ведущих представителей (В. А. Жуковский, Н. В. Гоголь, И. В. Киреевский и др.) знаменует животворный синтез мистической интуиции, или «поэзии чувства и сердечного воображения», свойственной романтическому духу, и взращенной в недрах православно-христианской традиции онтологической природы верующего сознания. Вообще важнейшим критерием именно русского романтизма – его содержательной зрелости и своеобразного итога эволюционного развития – становится отношение к традиции святоотеческого опыта, идеалу исихастской духовности. Без учета этого критерия не может быть рассмотрена и еще одна проблема – **проблема взаимных отношений романтизма и реализма** в истории русской культуры.

Художественную парадигму реализма нередко представляют как форму эстетического позитивизма, выражающуюся в попытке научно-аналитического объяснения природы человека. Отсюда проистекают и свойственное реалистической эпохе усиленное внимание к антропологической проблематике (Л. Фейербах, А. И. Герцен и др.), и сциентистская эпистемиология с ее культом сигнификативного письма [13]. Обостренный антропологизм эпохи (начиная, пожалуй, с 1840-х годов) может быть вполне резонно сопоставлен с явлением Ренессанса (в его западном варианте), с той лишь разницей, что антропологизм эпохи Возрождения протекал в форме титанизма (или богоборчества), тогда как антропологический дух реалистической формации принимал формы научного позитивизма и оборачивался тотальным пересмотром, или откровенной демифологизацией, всего религиозного фонда культуры.

Однако на русской почве (если не брать в расчет ранний фазис «натуральной школы», представленный физиологическим очерком) мы не найдем однозначного, «беспримесного» реализма (читай: натурализма). Уже по отношению к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, составившим первую стадию русского реализма, термин *контр-*

романтизм (равно как и используемые в некоторых современных работах понятия *синтетический/синкретический реализм*) кажется куда более уместным. Не случайно также появление «компромиссных» терминов: например, применительно к Пушкину – идеал-реализм, онтологический, ценностный реализм; применительно к Лермонтову – романтический реализм; применительно к Гоголю – магический, мистический, гротесковый, фантастический реализм. В этом же контексте следует воспринимать ключевое понятие эстетики Ф. М. Достоевского «реализм в высшем смысле» [14], что часто трактуется в значении реализма духовного или христианского [15].

Неоднозначность отмеченного феномена обусловливается тем, что романтизм не останавливается в своем развитии, не замыкается хронологическими рамками первой половины XIX века, а пролонгирует свою культурно-историческую миссию, входя составной частью в эстетику классического реализма. Романтический идеализм сменяется своего рода «критическим идеализмом» – такова импонирующая нам концепция историко-литературного развития, отстаиваемая в капитальном исследовании В. А. Котельникова. Согласно данной системе представлений, «романтизм в разных его видах и под разными знаменами всегда творчески сопротивлялся плену действительности и дерзко вырывался из нее в область идеального. Пресловутое “преодоление романтизма” трезвым “реализмом” – лишь эпизод в этой нескончаемой борьбе, которая знает и *преодоление реализма* художественным *идеализмом* в различных его формах» [16, с. 20]. Реализм классического типа, можно сказать, усваивает наследие своего предшественника – романтизма, творчески перерабатывая его, рождая, по сути, новое качество. Особенно показательна в этом плане фигура Ф. М. Достоевского.

Широко разрабатывая тему двойничества, характерологию «слабого сердца» и тип петербургского мечтателя, данный писатель, конечно, не мог обойти вниманием традицию как европейского, так и отечественного романтизма (Гюго, Диккенс, Ж. Санд, Гоголь). Но, как и в случае с выдающимися русскими романтиками, Достоевскому удается преодолеть мистические искушения романтизма. Великое Пятикнижие художника (начиная уже с первого романа «Преступление и наказание», но особенно показательна в этом плане итоговая книга «Братья Карамазовы») сближается с духовно-религиозной традицией русского Православия, исихастским опытом стяжания Святого Духа. Пожалуй, во всей нашей отечественной культуре можно выделить три наиболее совершенных варианта воплощения исихастского идеала: это уже упоминаемая нами «Троица» Рублева, а также «Капитанская дочка» Пушкина и «Братья Карамазовы» Достоевского [17]. Можно смело утверждать, что в истории литературы Нового времени Пушкин явил нам эстетическую теодицею, тогда как Достоевский развернул художественно совершенный опыт эстетической антроподицеи.

Рассмотренный нами феномен отечественной литературной классики подтверждает проницательные догадки М. Н. Виролайнен, высказанные в ее программной статье «Структура культурного космоса русской истории» [18, с. 15–68]. Согласно кон-

цепции исследователя, древнерусская словесность представляет собой тип *канонической* культуры с ее четырехуровневой моделью (Канон – Парадигма – Слово – Реальность). На смену ему в XVIII веке приходит *парадигматический* тип культуры, упраздняющий канон, замещающий его системой правил, ставящий между словом и реальностью заслонку в виде мифологических манипуляций общественного сознания. Классическая словесность, возникающая в лоне «парнасского афеизма» (А. С. Пушкин), первым делом заканчивает с парадигмой: тип классической культуры определяется уже двухуровневой моделью Слово – Реальность, но это именно такой *словесный* тип культуры, в котором Слово берет на себя некую ценностную сверхнагрузку, иначе говоря, выполняет функцию Канона. Именно верностью святоотеческой традиции достигается **каноническая словесность** классической литературы. Но адекватным данной традиции становится лишь такой ценностно-познавательный кругозор, который способен учитывать ее этноконфессиональную специфику.

Библиографические ссылки

1. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1.
2. Долгушин Д. В., св. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. – М., 2009.
3. Дунаев М. М. Православие и русская литература: учеб. пособие для студентов духовных академий и семинарий: в 5 ч. – М., 1996. – Ч. 1.
4. См.: Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. – Таллинн, 1993. – С. 127–137; Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. – СПб., 2002. – Т. 3.
5. Мейендорф Иоанн. Духовное и культурное возрождение в XIV веке и судьбы Восточной Европы. [Электронный ресурс].URL: http://synergia-isa.ru/Minsk_Lekt.doc
6. Карташева И. В., Семенов Л. Е. Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997. – С. 108.
7. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – М., 2004. – С. 99, 101.
8. Понятие «манихейство» в данном случае используется в расширительном смысле и означает откровенно еретический (с позиции ортодоксального христианства) уклон в понимании мира и человека.
9. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1976. – Т. 3. – С. 99, 114.
10. Ср.: «Хотя Гоголь в концепции фантастики исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского, но собственно доброй фантастики его творчество не знает… <…> Гоголевская фантастика – это в основном фантастика злого» (Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, доп. – М., 1988. – С. 78).
11. Антонов К. М. Философия И. В. Киреевского: антропологический аспект. – М., 2006. – С. 75, 80.
12. Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. 3-е изд., репринт. – Киев, 1991. – С. 501.

13. См. об этом: Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2001.

14. «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1984. – Т. 27. – С. 65). Комментарий к этим словам см.: Степанян К. А. К пониманию «реализма в высшем смысле» // Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. – М., 2005. – С. 10–20.

15. Укажем на сей счет лишь самые принципиальные работы: Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. – Вып. 3. – Петрозаводск, 2001; Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. – СПб., 2003; Есаулов И. А. Христианский реализм как художественный принцип Пушкина и Гоголя // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: сб. докл. – М., 2005. – С. 100–108; Алексеев А. А. Истоки духовного реализма в русской литературе // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): сб. науч. ст. – Екатеринбург, 2007. – С. 223–234.

16. Котельников В. А. «Что есть истина?»: (Литературные версии критического идеализма). – СПб., 2009. – С. 20.

17. Знаток исихастской антропологии С. С. Хоружий посвятил «финальному» роману Достоевского отдельное исследование. Главный тезис его таков: «…Исихастская традиция имеет в мире романа особый статус, особые прерогативы: ценностные и нравственные измерения этого мира ориентированы на эту традицию, она для них – высшая инстанция, высший авторитет. Не естественно ли предположить, что и антропология романа тоже связана с исихастскою традицией, ориентируется на исихастскую антропологию? В числе прочих прочтений, не исключая их, антропология “Карамазовых” должна допускать и исихастское прочтение» (Хоружий С. С. «Братья Карамазовы» в призме исихастской антропологии // Институт синергийной антропологии [Электронный ресурс]. URL: http://synergia-isa.ru/?page_id).

18. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003. – С. 15–68.

И. В. Кузнецов

Новосибирский институт повышения квалификации и переподготовки работников образования

РИТОРИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ МАКРОДИСКУРСА РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Русская культура без преувеличения может быть названа культурой слова. Само понятие «слово» в ней является маркированным, что хорошо заметно инокультурным наблюдателям [1, с. 1]. Связь между состоянием слова и состоянием самой культуры на

протяжении веков существует прямая. Ранее мы показывали, что эта взаимосвязь обладает рядом внутренних закономерностей [2]. В настоящей статье мы говорим о риторической природе этих закономерностей.

* * *

Русская культура (которая здесь мыслится как христианская) изначально возникла и оформилась как культура книжная. В этом было ее принципиальное отличие от культуры дохристианской, которая, конечно, имела свою словесность, однако письменностью не обладала [3, с. 21]. Поэтому становление русской культуры в эпоху Киевской Руси было отмечено появлением новых процессов внутри русского слова. Эти процессы были вызваны возникшим противостоянием двух ветвей словесности: устного и письменного слова.

Существует традиция рассматривать устную словесность, или «фольклор», как она стала называться в XX веке, в качестве предварительной ступени к возникновению литературы письменной. Однако и в названной традиции всегда осознавалась проблематичность стадиального понимания этих двух явлений. Уже автор первой истории российской словесности Н. И. Греч замечал недостаточную основательность суждений об устной поэзии: «Некоторые народные песни наши <…> до нас они дошли уже не в первоначальном своем виде, а искаженные изустным преданием в продолжение веков» [4, с. 20–21]. И в конце XIX века А. Н. Пыпин, начав свою историю литературы с вопроса, «где поставить ее (народной поэзии – *И. К.*) памятники в историческом ряду литературного развития», подверг сомнению «обычай начинать историю литературы с памятников народной словесности, которые являются таким образом как бы основою, исходным пунктом этой истории» [5, с. 3]. Справедливым представляется суждение Пыпина: «Очевидно, что, ставя эту позднюю форму народной поэзии во главу историко-литературного построения, мы производим смешение явлений и нарушаем историко-литературную связь и последовательность: *до* книжной литературы ставится явление, образовавшееся между прочим из элементов этой же книжной литературы <…> и наоборот, *после* ставится книжная литература, возникшая вне всяких ее влияний» [5, с. 3].

Как видно, генетический подход, когда народная словесность видится как ступень, предшествующая литературе, не позволяет понять характер отношений народной поэзии и литературы. «Мы не вправе в угоду генетической точке зрения упразднять принципиальную разницу между устным поэтическим творчеством и литературой», – писал П. Г. Богатырев [6, с. 378]. На чем же основывалась эта принципиальная разница, как соотносились письменность и устная словесность на раннесредневековом этапе?

Если речь не может идти о стадиальной последовательности, то разница, по-видимому, носит системный характер. Различия устного и письменного слова формировали пару, которую можно было бы, в структуралистском духе, назвать бинарной оппозицией. Однако структурные оппозиции синхроничны, они служат средством

классификации предмета, взятого в его абстрактной моментальной статике. А отношения устного и письменного слова носили динамический характер, это с самого начала было взаимодополнительное со-бытие двух стихий органического и становящегося целого [7, с. 318].

Поэтому правильнее понимать эти отношения как диалектическое взаимодействие. Диалектика видит всякий предмет как факт становления сущности («одного», единичности) в ином. *Одно* и *иное* соотносятся как тезис и антитезис, синтезируются в *становлении* и существуют как *факт* [8, с. 10–13]. Русская литература и фольклор, письменность и устная словесность в эпоху раннего средневековья соотносились диалектически. Развитие русской литературы суть не что иное как ее диалектическое *становление*. Русская литература начинается с принятия христианства, поскольку именно тогда письмо стало культурно маркированной дискурсивной практикой. Институт письма создает саму пару «письменность/устная словесность». В таком случае письмо и есть то самое *одно*, которое *становится* в *ином* устной словесности [9, с. 252]. Становление письма в среде устной словесности выступило имманентным принципом развития русской литературы в средневековый период.

Назовем основные различия, противопоставившие письменность и устную поэзию. Во-первых, устное слово синхронично: ему свойственна единовременность произнесения и рецепции. В противоположность ему, письмо диахронично: оно предполагает, что рецепция отнесена во времени от креативного акта [10]. Во-вторых, характер древнерусской письменности, в противовес устной поэзии, определялся ее связью с государством и церковью. «Большинство древнерусских писателей, в отличие от народных поэтов <…>, отразили в своем творчестве воздействие морально-философской теории христианства» [11, с. 8]. В-третьих, что очень существенно, различной была социокультурная локализация двух отделов словесности. На этапе институциализации письма оно носило сословный характер. Возникла корпорация переписчиков и толкователей книг, из среды которых вышли и создатели первых оригинальных письменных произведений. Преобладающая религиозная тематика, следование византийским жанровым образцам, многочисленные заимствования из религиозной литературы принципиально отличали ученого книжника Киевской Руси от народного певца-сказителя. Адресовывалась ранняя русская письменность лицам из высшего сословия; она содержала недвусмысленное идеологическое задание, в соответствии с которым концепт Руси как наследницы византийского православия последовательно внедрялся в сознание аудитории [12].

Таким образом, в ранней русской словесности возникло смысловое поле, организуемое институтом письма, в котором церковнославянское письмо являлось ценностно маркированной зоной. Социокультурное маркирование письма было основным содержанием раннего этапа становления русской словесности, приходящегося

на XI–XII столетия. Поэтому данный этап уместно называть этапом *установления,* или *спецификации письма*. Институциализация письменности противопоставила ее устной поэзии, и дальнейшая эволюция словесности разворачивалась в пространстве письменного слова.

Поворот в развитии русской словесности наметился к концу XII столетия. Об этом повороте можно судить по созданию «Слова о полку Игореве», письменного памятника, возникшего под влиянием устнопоэтической традиции [13, 42]. Сам факт того, что в «Слове о полку Игореве» лиро-эпический «певец» становится субъектом книжного слова, свидетельствует, что на исходе XII века литературное развитие пришло к критической точке. Письменное слово, ранее противопоставлявшее себя устному, стало утрачивать свою маркированность.

Так, в XIII столетии изменяется характер книжной проповеди. Показательны в этом отношении «Слова» Серапиона Владимирского, которые отличает ослабление книжно-риторического начала. Расширение фактической аудитории Серапиона проявилось в том, что в стилистике его «Слов» характерные приемы ораторского искусства сочетаются с образностью, свойственной народной поэзии. В то же время на протяжении XIII века трансформировался жанр воинской повести, генетически восходящей к устному героическому эпосу. Воинская «Повесть о разорении Рязани Батыем», складывавшаяся в данный период, использует приемы устной поэзии: это гиперболизация; образ «битвы-пира», на котором построен рассказ о Евпатии Коловрате; особые фразеологические клише. Однако образность и мотивировки событий подвергаются характерной «книжной» христианизации. Герой повести, князь Юрий Ингваревич, обращается к дружине: «Се бо я, брат ваш, напред вас изопью чашу смертную за святыа Божиа церкви, и за веру христьянскую, и за очину отца нашего великого князя Ингоря Святославича». Выявляется первенство идеи христианства перед родовыми ценностями: «Святыя Божия церкви» и «вера христьянская» называются Юрием Ингваревичем прежде, чем «очина», в качестве предмета защиты. «Рука книжника сказалась на привнесении христианского мотива <…> загробной жизни в “царстве небесном” в награду за почетную смерть за Родину. Внимание читателя уже переключается в новую область понятий; обязательность исполнения воинского долга подтверждается обещанием “небесной награды”» [11, с. 47].

Как видно, начала христианской письменности и народной поэзии в XIII столетии стали соприкасаться. В противоположность обособлению письма, характерному для этапа его установления, в литературе XIII века стало осуществляться сближение письменной и устной риторик. В литературном развитии время приблизительно с конца XII до начала XIV вв. предстает как этап *интерференции письменного и устного слова*. Содержание этого этапа заключалось в том, что дискурсивные модели, свойственные устной и книжной словесности, стали тяготеть к объединению.

Сближение устной и книжной риторик направило развитие русской словесности в новое русло. Начиная с XIV века, внимание писателей все последовательнее обращалось к эмпирическому миру, к «земным» реалиям. Показательный для своего времени памятник – «Хождение за три моря» Афанасия Никитина (1470-е). Его сюжет создается причинно-следственной связью событий земного странствия. Купец шел с товаром по Волге. Но людское вероломство – «три татарина поганых сказали нам лживые вести» – стало причиной того, что караван попал в засаду. Ограбленные купцы обратились к местному шаху за помощью, но он не дал им средств вернуться на родину. «И мы, заплакав, разошлись кто куда: у кого что есть на Руси, тот пошел на Русь, а кто должен, тот пошел куда его очи понесли». Причинная связь событий не выходит за эмпирические пределы: Афанасий лишился всего, потому и пошел дальше на юг. В Джуннаре правитель отобрал у Афанасия коня, поставив условием возврата смену религии. Спасло Афанасия «чудо»: за купца заступились. Но это «чудо» не является для Афанасия мифологической закономерностью, это счастливый случай. В качестве вывода из этого приключения Никитин записывает: «Братья русские христиане, кто хочет пойти в Индийскую землю, тот оставь веру свою на Руси, и восславь Магомета». Вопрос о вере решается относительно эмпирической территории. Как видно, безусловность христианской картины мира перестает быть доминантой для писателя.

«Хождение» Афанасия Никитина не предназначалось для обширной аудитории. Это были путевые заметки, которые Афанасий вел для себя и которые стали известны на Руси уже после его смерти. Тем более показательно скорое распространение этого памятника. Оно свидетельствует о востребованности сочинений подобного характера: повествовательных, содержащих обилие этнографических подробностей, занимательных. Тематическое расширение сферы письма, открытие эмпирической действительности во всей полноте ее составляющих были магистральным направлением развития литературы своего времени, согласовывающим возникающие способы писательства и ожидания аудитории. Поэтому этап литературного развития примерно с середины XIV до конца XV в. можно назвать этапом *тематизации письма*. Кругозор писателей тяготел к расширению, так что темы, относящиеся к христианской мифологии, и предметы эмпирические стали бытовать в письменности рядоположно.

Очередные перемены в ходе литературного развития наметились на рубеже XV и XVI столетий. Они были связаны с эмансипацией субъектного начала литературы. Субъектное начало проявилось в актуализации таких категорий, как точка зрения (неразрывно связанная с оценкой), вымысел, событийность. Появление индивидуализированных точек зрения происходило параллельно с распадом конвенциональной оценочности. Начало этому процессу было положено еще в летописании конца XV в., когда в московской и местных летописях появились записи о покорении северных земель (Новгородской, Псковской) войсками Ивана III, содержащие полярно различные

оценки этого исторического факта. Следующим шагом стала плюрализация точек зрения на основные церковные вопросы: отношение к ересям и к монастырскому землевладению. Она нашла выражение в церковной публицистике: в полемике так называемых «осифлян» и «заволжцев» в начале XVI столетия. А уже через несколько десятилетий в сочинениях Максима Грека, Федора Карпова, Зиновия Отенского стали возникать вполне индивидуальные суждения. Так, Максим Грек описывал уклад католического монастыря и призывал православных перенять положительные стороны этого уклада (повесть «О совершенной иноческой жизни»), что на фоне многовековой агрессивной полемики православных писателей с «латинством» звучало едва ли не вызывающе.

Под влиянием субъектного начала письменность, прежде относительно единая и в тематическом отношении, и в составе аудитории, и как жанровая система, распадается на составляющие, локализуясь в разных социокультурных слоях, в точках зрения, в новых жанровых разновидностях. Эти процессы составляли содержание этапа развития русской литературы, приходящегося на XVI–XVII вв., который в современной терминологии можно назвать этапом *фокализации письма* [14]. Фокализация сказалась на всей литературной системе. Историческое повествование во второй половине XVI в. стало тяготеть к субъективизму, к публицистичности. «В историю властно вторгается политическая легенда <…>, – писал Д.С. Лихачев. – Политическая легенда явилась одним из проявлений усиления в литературе художественного вымысла» [3, с. 131–132]. Историческая повесть после иоанновского периода стала постепенно вытесняться из письменности, поскольку оценочность после некоторого предела разрушает саму ее жанровую природу. С проникновением в письменность вымысла исторической повести в ней просто не осталось места. В XVII в. фокализация письма осуществлялась сначала в разных оценочных позициях, а затем, поскольку жанр есть способ «коллективной ориентации в действительности» (М.М. Бахтин), – в жанровых разновидностях. Возникла сатира, которой свойствен критицизм точки зрения; а затем и оригинальная новелла, в которой сама референтная ситуация является вымышленной. До середины XVI в. оригинальная русская письменность в основе своей избегала вымысла [15, с. 31–32]. В новелле же вымысел и связанная с ним событийность сделались конститутивными жанрообразующими факторами.

Итак, за семь первых веков своего существования русская словесность прошла четыре этапа развития, в совокупности образующие завершенный цикл. Это этапы *1) спецификации письма, 2) интерференции письма и устного слова, 3) тематизации письма, 4) фокализации письма*. Возникает вопрос: существуют ли основания, подчиняющие смену этапов эволюции русской словесности некоторой логике?

В. фон Гумбольдт писал, что языки (а следовательно, и системы словесности) творятся нациями как таковыми. Сознание народа выступает как макромасштабный

субъект литературы в ее целостности. С некоторой долей иносказания, вся литература, вся словесность народа может быть понята как его макромасштабное «высказывание», развернутое в истории. Д.С. Лихачев применял для обозначения этого «высказывания» термин «макрообъект» [3]. Отчасти трансформируя этот термин, усиливая процессуальный аспект его содержания и риторическую окраску, можно обозначить это «высказывание» термином «макродискурс» [16].

Макродискурс в своей сути есть речь, и его устройство подчиняется правилам строения речи в широком смысле слова. В структурном аспекте макродискурс может быть рассмотрен как конфигурация трех архитектонических составляющих речи, выделенных еще Аристотелем и лежащих в основе всех риторических концепций вплоть до современности: носитель речи, ее предмет и адресат [17, с. 14]. В неориторике они получили наименование дискурсивных «компетенций»: «креативной (метасубъектной), референтной (метаобъектной) и рецептивной (метаадресатной)» [18, с. 73].

Смена этапов эволюции русской словесности каждый раз связана с актуализацией одной из трех составляющих («компетенций») ее макродискурса: *рецептивной, референтной* и *креативной*. Поочередно актуализируется, выходит на первый план по значимости либо сам факт и характер функционирования письма в системе словесности, а также культуры; либо предметное содержание письма; либо его способность быть средством выражения некоторой позиции. В развитии русской литературы эта последовательность проявилась следующим образом.

Появление института письма в смысловом поле русской словесности потребовало в первую очередь того, чтобы определилось социокультурное положение этого института. Письменность недаром была маркирована на этапе ее установления: она служила главным каналом трансляции новых, христианских смыслов. В этом своем качестве она должна была быть узнана и признана сообществом, социумом. Поэтому рецептивная составляющая макродискурса (адресат, среда, социокультурный контекст) на этом этапе была актуализирована. Письмо выделялось, по ряду рассмотренных выше параметров противопоставляя себя иным разновидностям речи. Само его установление и выделение потребовало времени, продолжительность которого равнялась первому этапу развития. Затем, постепенно утрачивая социокультурную маркированность, письмо сближается с дискурсивными моделями других разновидностей речи, смешивается с ними, в том числе и как социокультурная практика. Это тоже был продолжительный процесс, по длительности равный этапу интерференции. Весь период, состоящий из двух этапов установления письма и интерференции письменного и устного слова, был отмечен приоритетом *рецептивной* стороны макродискурса. В конце этого периода, состоящего из двух этапов, маркированность книжного, письменного слова утрачивается вовсе [19, с. 195].

Дальнейшее становление письменного слова было связано с его инструментальным использованием. Посредством письма, как уже освоенного рабочего инструмента, осуществлялась связь и общение человека с миром. «Книга как таковая <…> превратилась в феномен материальной культуры, который ценился <…> по степени практической (научной, эстетической, меркантильной и т. д.) полезности» [19, с. 195]. Приобрело значимость содержание текста, ушедшее от жанровой и прочей конвенциональности. Читателю книги стало в особенности важно то, о чем она написана. Это значит, что *референтная* составляющая макродискурса, то есть предмет речи, сделалась приоритетной. В этом заключается риторическое содержание этапа тематизации письма.

Наконец, экстенсивно осуществив многочисленные социокультурные коммуникации и смысловые приращения, письмо начинает приобретать субъективную окраску. В литературе возрастает значимость личностного начала; складывается многообразие точек зрения. Макродискурс утрачивает единство, письмо как дискурсивная практика локализуется во множестве жанровых разновидностей. Все эти процессы свидетельствуют об актуализации креативной стороны макродискурса, связанной с проявлением субъекта литературной коммуникации. Этап фокализации письма в развитии русской словесности в риторическом отношении характеризовался приоритетом *креативной* составляющей дискурса.

Конец XVII века – время завершения средневекового цикла эволюции словесности. Однако сложившиеся закономерности: порядок чередования доминирующих составляющих макродискурса (рецептивной, затем референтной и креативной), последовательность этапов (спецификация, интерференция, тематизация, фокализация) не утрачивают своей действенности. Они продолжают осуществляться и в Новое время [16].

Библиографические ссылки

1. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с. (серия «Книга света»).
2. Кузнецов, И. В. Историческая риторика русской словесности: традиции и современность // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации, 22 мая 2009 г. – Кемерово; СПб.: ОАО «Кемеровский полиграфический комбинат», 2009. – С. 469–479.
3. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили / АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом). – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1973. – 254 с.
4. Греч, Н. И. Опыт краткой истории русской литературы / Н. И. Греч. – СПб.: В типогр. Н. И. Греча, 1822. – 394 с.
5. Пыпин, А. Н. История русской литературы: в 4 т. Судьба народной поэзии. Эпоха преобразований Петра Великого. Установление новой литературы. Ломоносов. – 2-е изд., пересмотр. и доп. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1902. – Т. 3. – 543 с.
6. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).

7. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. – Л.: Художественная литература, 1987. – Т. 1. – С. 261–654.
8. Лосев, А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма – стиль – выражение / сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – С. 5–296.
9. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подг. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 250–296. Говоря об устной словесности как об «ином» письма, следует рассматривать не весь речевой континуум народа, а лишь «вторичные речевые жанры» (по определению М. М. Бахтина). По Бахтину, «первичные» жанры складываются в условиях непосредственного речевого общения и тяготеют к реплике, а «вторичные», «идеологические», возникают в условиях «более сложного и относительно высокоразвитого культурного общения».
10. Лотман, Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 184–190.
11. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор / АН СССР; Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом). – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1974. – 171 с.
12. Показательны в этом отношении такие памятники ранней русской словесности, как «Повесть временных лет», «Слово о Законе и Благодати», проповеди Феодосия Печерского.
13. Орлов А. С. Слово о полку Игореве. – 2-е дополн. изд. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. – 216 с. Несмотря на очевидные воздействия устной поэзии, «Слово о полку Игореве», возможно, изначально было только книжным произведением. Отмечая в «Слове» многочисленные реминисценции европейских текстов, А. С. Орлов приходил к выводу, что «“Слово о полку Игореве” – произведение реторическое по преимуществу».
14. Этот термин, образованный Ж. Женеттом от слова «фокус», то есть «точка зрения», здесь употребляется для указания на плюрализм точек зрения, существенно характеризующий этап фокализации литературы.
15. Ромодановская, Е. К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода / отв. ред. Л. А. Дмитриев; Рос. АН, Сиб. отд-е, Ин-т филологии. – Новосибирск: Наука; Сиб. изд. фирма, 1994. – 228 с.
16. Кузнецов, И. В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности / И. В. Кузнецов. – М.: РГГУ, 2007. – 316 с.
17. Аристотель. Риторика / пер. с др.-греч. и примеч. О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова; Поэтика / пер. В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского; Сопров. статья В. Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – 214 с.
18. Тюпа, В. И. Основания сравнительной риторики // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 66–87.
19. Левшун, Л. В. История восточнославянского книжного слова X–XVII вв. / Л. В. Левшун. – Минск, 2001. – 394 с. Л. В. Левшун пишет, что в XIV в. уже «возобладала иная система ценностей, в которой <…> *категория “книги”* (“книжности”) как материализованного в словах и пергаменах откровения сверхразумной спасительной Истины *десакрализовалась*».

Глава 2.1. *Феномен русской литературы: от Древней Руси к XVIII веку*

Ю. И. Михайлов

Кемеровский государственный университет

ВЕЩЕСТВЕННАЯ АТРИБУТИКА РАНЖИРОВАННОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В древнерусских летописных сводах, где представлены описания церемоний интронизации и погребения князей, упоминаются различные атрибуты ранжированной культуры, символика которых заслуживает отдельного рассмотрения. В рамках данной публикации нас интересуют сани и княжеский «стол».

В историко-этнографическом очерке М. И. Васильева приведены письменные свидетельства круглогодичного употребления саней как в Древней Руси, так и для торжественных царских выездов, передвижения церковных иерархов, а также перевозок больных и умерших в эпоху Московской Руси. Эти наблюдения подтверждает сообщение «Повести временных лет» (ПВЛ) о том, что похороны киевского кн. Владимира Святославича проходили летом. Указанное обстоятельство представляется существенным, поскольку, по имеющимся данным, летнее использование саней в Южной Руси было эпизодическим. В то же время в Северной Руси их круглогодичное употребление носило регулярный характер [1, с. 16, 325]. В миниатюре «Святополк потаи смерть отца своего» из «Жития Бориса и Глеба» Сильвестровского сборника изображена сцена помещения Владимира Святославича в сани, причем обернутое тело князя спускают в сани со стены [см.: 15, рис. 1]. Художника не смущало несоответствие названия миниатюры летописному сообщению о том, что смерть Владимира пытались скрыть от Святополка. Впрочем, противоречие заключено уже в самой летописной традиции – тайная доставка умершего Владимира и выбор для этого почетного средства передвижения.

Завертывание тела ночью в ковер и его спуск на канатах – приготовления весьма необычные для погребальной практики Древней Руси. Вместе с тем они имеют очевидную параллель в новозаветной традиции. Ученики апостола Павла, спасая его от иудеев в Дамаске, ночью, «взявши его, спустили по стене в корзине» [Деяния святых Апостолов. 9, 25]. Между гонителем христиан Савлом – апостолом Павлом и язычником князем Владимиром, ставшим крестителем Руси в тексте ПВЛ существуют и другие параллели, так как русские агиографии изначально были привержены ценностям Нового Завета [11, с. 186]. Указанная нами параллель была, вероятно, очевидна для художника, чья миниатюра вошла в сборник второй половины XIV века. Изображенная сцена спуска тела Владимира именно со стены княжеской резиденции служит тому подтверждением. Таким образом, можно предположить, что упоминание о санях соответствует

не реальному событию, а позднейшей его обработке в соответствии с агиографическими предпочтениями автора текста.

До приведенного сообщения о погребении кн. Владимира сани упоминаются в ПВЛ под 6455 (947) годом, причем летописный текст характеризует их как мемориальный атрибут княгини Ольги. Кроме того, сани упомянуты в тексте ПВЛ, описывающем перенесение мощей кн. Глеба Владимировича. Возможно, они были использованы для доставки мощей Глеба только потому, что они находились не в деревянной раке, как мощи Бориса, а в каменной. Однако остановка ритуальной процессии в дверях и обращение за помощью к Господу придает этой драматической сцене особый смысловой оттенок. Изобразительная традиция весьма показательно демонстрирует отношение к саням как ритуальному атрибуту с особым сакральным статусом. В миниатюре «Несут святого Бориса на погребение» из «Жития святых Бориса и Глеба» уже упоминавшегося Сильвесторовского сборника 2-ой половины XIV века изображены сани, которые несут на руках участники процессии [см.: 15, рис.6]. Художник в данном случае изобразил вариант, не отраженный в дошедших до нас летописных источниках. Таким образом, летописное свидетельство «*вземше на плещи своя и понесоша»* позднее могло домысливаться или безоговорочно восприниматься как подразумевающее использование саней. Что же касается другой миниатюры этого же сборника – «Везут святого Глеба на санкахъ в рацее каменной» [см.: 15, рис.20], то она вполне точно соответствует летописному описанию – сани тянут «емши за вужа».

Согласно традиции Борис и Глеб – первые русские святые. Установление праздника этих князей – мучеников при Ярославе можно рассматривать уже как местную канонизацию внутри Киевской епархии. Соответственно общерусское прославление, вероятно, следует отнести к 6580 (1072) году, когда произошло вышеописанное перенесение мощей. Эта память 20 мая встречается в Прологах XIV–XV вв., а затем сливается с памятью перенесения мощей 2 мая 6623 (1115) г. [9, с. 49].

Внешне оба ритуальных сценария перенесения мощей совпадают, хотя во втором случае указано, что мощи Бориса поместили «на возила» и, следовательно, речь идет о повозке [17, с. 283]. Чем была вызвана интересующая нас замена транспортного средства не ясно. Тем не менее, в обоих случаях участники ритуальной процессии тащили за собой транспортные средства. Можем ли мы предполагать, что в летописных текстах сани наделялись особой символикой, когда речь шла о тех князьях, которые по смерти были канонизированы?

Утвердительный ответ требует обоснования, так как в ПВЛ есть данные, позволяющие полагать, что использование саней являлось издревле сложившейся нормой княжеских ритуалов. Выбор этого транспортного средства подчеркивал, прежде всего, социальный, а не конфессиональный статус умершего. По мнению Л. А. Дмитриева, в древних погребальных обычаях покойника либо везли на санях (независимо от времени года), либо несли в ладье [16].

В связи с этим приведем еще одно свидетельство о санях, на которые положили игумена Печерского монастыря Феодосия. Сани упоминаются и в Лаврентьевской, и в Ипатьевской летописях. Аналогичный вариант описания также содержит реконструированная М. Д. Приселковым Троицкая летопись [см.: 13]. Иные сведения дают Синодальный и Комиссионный списки Новгородской первой летописи младшего извода. В указанных списках вместо саней фигурирует «носило» («**братья же, вземши носило и изнесши, поставише прямо в церкви**») [10]. С учетом приведенных летописных свидетельств это расхождение в описании ритуальных действий представляется существенным. Лаврентьевский и Ипатьевский списки ПВЛ по существу сообщают еще об одном обрядовом варианте. На сани положили не тело мертвого князя и не раку с мощами, а умирающего Феодосия – игумена Печерского монастыря.

По мнению А. А. Шахматова, Новгородская 1-я летопись (Н1Л) произошла из более древнего свода, составленного в Новгороде около 1425 года и называвшегося Софийским временником. Софийский временник соединил данные двух старших сводов: протографа Синодального списка и другого древнего свода. К этому второму источнику Новгородской 1-й летописи младшего извода возводятся тексты от начала летописи приблизительно до 1016 года, а также тексты 1053–1074 годов. «Сравнивая в этих пределах текст Новгородской 1-й летописи младшего извода с текстом «Повести временных лет», убеждаемся в том, что в первой сохранился более древний текст, чем во второй» [19, с. 12]. Вместе с тем А. А. Гиппиус считает, что в Н1Л тексты за 6553–6583 гг. непосредственно восходят к киево-печерскому оригиналу ПВЛ, с которого был списан экземпляр Сильвестра 1116 года – архетип всех полных списков ПВЛ [см.: 4, с. 20–43; 5, с. 3–44].

Если рассматривать сведения Новгородской первой летописи младшего извода как более достоверные, то возникает закономерный вопрос – когда и кем было «отредактировано» описание обращения Феодосия к монастырской братии? Можно допустить, что описание обращения к братии возлежащего на санях Феодосия принадлежит Нестору – автору его «Жития». Однако в житийном повествовании, при всем обилии выразительных деталей, выходящих за строгие рамки агиографического канона, изложена иная версия.

Нестор-агиограф не пренебрегал деталями и сообразно собственным предпочтениям стремился к живому изложению событий. Поскольку в тексте ПВЛ, как и в житийном повествовании, Феодосий перед смертью обращается к братии, трудно предположить, что один и тот же автор по-разному описал обстоятельства данного сюжетно и идейно значимого момента. С учетом этого можно допустить, что обработка интересующего нас фрагмента летописного текста могла принадлежать Сильвестру – игумену Выдубицкого монастыря, который, по мнению М. Д. Приселкова, переделывал предшествующий текст в угоду кн. Владимиру Всеволодовичу Мономаху. Как считал исследователь, редакторская правка Сильвестра касалась, прежде всего, событий 1093–1113 гг., приходившихся на время княжения Святополка [14, с. 74]. Напротив, А. А. Гиппиус

считает, что Сильвестр не внес существенных изменений в киево-печерский оригинал ПВЛ и лишь впоследствии дополнил свой текст, опираясь на «княжеский» экземпляр Мстислава. Согласно предлагаемой схеме, к тексту Сильвестра в конечном итоге восходят и Лаврентьевская, и Ипатьевская летописи. Таким образом, появление упоминания о санях должно относиться к тексту Сильвестра, так как интересующий нас текст Н1Л восходит к независимому оригиналу ПВЛ [5, с. 22–23].

В исполненном благочестия «Поучении к детям» Владимира Мономаха, которое сохранилось в составе Лаврентьевской летописи в статье под 1096 г., князь сообщает, что дает свое наставление «сидя в санях». Поскольку «Поучение» написано, вероятнее всего, около 1100 г. [8, с. 685], а умер Владимир Всеволодович в 1125 г., нет оснований полагать, что князь писал его, чувствуя близость к смертному одру. Упоминание о санях можно рассматривать лишь как стремление пополнить литературный этикет, но не лишенное тщеславия дальнейшее описание собственных славных деяний позволяет предполагать наличие агиографического подтекста.

Изложенные наблюдения позволяют заключить следующее. В ПВЛ имеются несомненные свидетельства того, что сани играли важную статусную роль в ранжированной языческой культуре, в частности – в обрядах княжеских погребений Древней Руси. С распространением христианства они могли специально использоваться для перевозки мощей или фигурировать в качестве мемориального атрибута. Со временем само упоминание о санях в определенном контексте могло непосредственно указывать на особые сакральные характеристики содержания письменной записи.

Церемония возведения князя на «стол» неоднократно привлекала внимание исследователей, однако не получила однозначной оценки. Согласно одной из точек зрения, процедура интронизации имела церковный характер и происходила в главном храме, где князя сажали на престол [см.: 7, с. 131–133; 12, с.182–185]. Исследования, непосредственно посвященные данному аспекту княжеской власти в Древней Руси, принадлежат А. В. Поппэ, который предполагает заимствование церемонии из Византии сразу же после крещения Владимира Святославича. По мнению исследователя, к числу структурных элементов интронизации относится торжественная встреча князя при въезде в город, торжественная служба в храме, целование креста и возведение на трон [20]. В ряду существующих точек зрения особо отметим исследование А. П. Толочко, в котором он предположил, что первоначально стол находился на княжеском дворе, и только в конце XI века интронизацию стали начинать в церкви [18, с. 139–147]. Упомянутые исследователи расходятся и в определении места, где находился княжеский стол как реальный предмет. Так, по мнению А. Поппэ, в конце X – начале XI вв. стол киевских князей находился в Десятинной церкви, а затем был перенесен Ярославом Владимировичем в Софийский собор. Напротив, А. П. Толочко для этого времени определяет местонахождение стола на княжеском дворе. Перенос в Софийский собор связан, по его мнению, с утверждением церковной интронизации.

Проанализировав многочисленные письменные свидетельства, К. С. Гвозденко было отмечено, что в пользу нахождения «стола» на княжеском дворе говорят случаи, когда занятие двора приравнивается к вокняжению в городе. Об этом же свидетельствуют персонифицированные названия: «Владимиров», «Ярославов» и изображения сидящих на престоле князей с оружием, известные по миниатюрам. Изображения на монетах не позволяют конкретизировать местонахождение престола, но, вероятнее всего, это было постоянное место пребывания князя, которым не могла быть церковь [см.: 3].

Известные серебряные монеты с именем Владимира имеют определенные различия и соответственно подразделяются исследователями на типы. В данном случае особый интерес представляют «сребреники», на которых лицевая сторона имеет изображение сидящего на престоле князя в шапке с подвесками, держащего древко с крестом, а на обратной – погрудное изображение Иисуса Христа в кресчатом венце и Евангелием в левой руке. Наряду с ними известны хронологически близкие серебряные монеты с изображениями сидящего Владимира, голова которого окружена нимбом. На обратной стороне монет второго типа вместо изображения Иисуса Христа помещен княжеский знак – «трезубец». Было бы странно предположить, что земной властитель, осененный нимбом, восседает непосредственно в храме.

В этом контексте весьма показательная широко известная рельефная композиция Дмитриевского собора (восточное прясло северного фасада) – поклонение мужу, сидящему на троне с отроком на коленях. Как считал Н. Н. Воронин, она имеет храмозданный характер и связана с темой престолонаследия [2, с. 435–437]. Отталкиваясь от этой интерпретации, М. С. Гладкая предлагает видеть здесь своеобразную версию «Древа Иессеева». Муж, сидящий на троне, и отрок на его коленях – Иессей и его младший сын Давид, которому поклоняются старшие братья. В изображении отрока на коленях содержится отсылка на образ кн. Всеволода – заказчика храма. Иконографически близкий к нему образ отрока сражающегося (западный фасад) ассоциирует князя – воина Всеволода с Гераклом – Самсоном – Давидом [см.: 6].

Независимо от окончательного прочтения содержания рельефных изображений, несомненным представляется само использование приема включения образа князя в ассоциативный ряд, звеньями которого могут быть эллинистические и ветхозаветные персонажи. Можно допустить, что сидящий на столе князь осмыслялся, прежде всего, как фигура героическая, в отличие от князя, находящегося в санях, который, если иметь в виду Владимира Мономаха, ассоциировал себя со святыми мучениками. В языческой мифологии образы богов, как правило, не имеют строгой персонификации, не говоря уже о персонажах низшего уровня, которые характеризуются коллективной индивидуальностью. Тенденция развития языческой мифологии в сторону передачи множества через единичный образ органично соединилась с христианским стремлением поместить или даже растворить индивидуальный образ в ряду достойных предшественников.

Символика вещественной атрибутики (в нашем случае это княжеский стол и сани) служила подспорьем в передаче двух модусов бытия – воинского героизма и смиренного терпения.

Библиографические ссылки

1. Васильев М. И. Русские сани: историко-этнографическое исследование. – Великий Новгород, 2007. – 364 с.
2. Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XI–XIII веков. – Т. 1. – М., 1961.
3. Гвозденко К. С. Церемония княжеской интронизации на Руси в домонгольский период // Древняя Русь. – 2009. – № 1. – С. 17–35.
4. Гиппиус А. А. К проблеме редакции «Повести временных лет». I // Славяноведение. – 2007. – № 5. – С. 20–43.
5. Гиппиус А. А. К проблеме редакции «Повести временных лет». II // Славяноведение. – 2008. – № 2. – С. 3–44.
6. Гладкая М. С. Тимпанные рельефные композиции собора св. Дмитрия во Владимире [Электронный ресурс]. – URL: historyCuture/2002/gladkaya01.html
7. Горский А. В. О священнодействии венчания и помазания царей на царство // Творения святых отцов в русском переводе. – Т. 49. – М., 1882. Прибавления. – С. 131–133.
8. Назаренко А. В. Владимир (Василий) Всеволодович // Православная энциклопедия. – Т. VIII. – М., 2004. – С. 681–686.
9. Назаренко А. В., Серегина И. С., Турилов А. А. Борис и Глеб. Дни памяти, богослужебные тексты // Православная энциклопедия. – Т. VI. – М., 2003. – С. 49–51.
10. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / под ред. и предисл. А. Н. Насонова. – М.; Л., 1950.
11. Петрухин В. Я. Крещение Руси: от язычества к христианству. – М., 2006. – 223 с.
12. Попов К. М. Чин священного коронования (исторический очерк образования чина) // Богословский вестник. – Сергиев Посад, 1896. – Апрель. – С. 182–185.
13. Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. – М.; Л., 1950. – 514 с.
14. Приселков М. Д. История русского летописания XI–XV. – СПб., 1996. – 280 с.
15. Сказание о Борисе и Глебе. Факсимильное воспроизведение житийных повестей из Сильвестровского сборника (2-я половина XIV века). – М., 1985.
16. Сказание о Борисе и Глебе. Подготовка текста, перевод и комментарии Л. А. Дмитриева [Электронный ресурс]. – URL: http://lib.pushkinskijdom.ru
17. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. – СПб., 1893. – Т. I.
18. Толочко А. П. Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология. – Киев, 1992. – С. 139–147.
19. Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. – СПб., 1908. – 200 с.
20. Poppe A. The Inthronement of the Prince in Kievan Rus // The 17 Internetional Byzantine Congress: Abstracts of Shot Papers/ Washington. 1986; Poppe A. The Inthronement of the Prince in Kievan Rus // The 17 Internetional Byzantine Congress: Abstracts of Shot Papers/ Washington. 1986.

Л. В. Оленич

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

СЛОВО И ОБРАЗ КАК ОБЪЕКТЫ СИМВОЛИЧЕСКОГО ТОЛКОВАНИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И БОГОСЛОВСКИХ ТЕКСТАХ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

«Чем древнее христианское искусство, тем больше господствует в нем элемент художественный, и чем больше оно принимает характер стиля Византийского, тем больше подчиняется богословию» [1, с. 71]. В этом и в других высказываниях Ф. И. Буслаев очень последовательно отстаивал главный принцип в исследовании церковно-православного искусства, состоящий в нераздельности слова и образа. Этот принцип до сих пор сохраняет свою научную плодотворность и непременно должен учитываться как в теоретических изысканиях, так и в художественной практике современных мастеров храмоздательства или иконописания.

Церковное искусство синтетично, близкие друг другу смыслы выражаются в разных художественных формах, синергийно присутствующих в литургии: визуальных, музыкальных, поэтических. Значение каждой из них в новой, только возникающей в IV веке, христианской морфологии искусства, уже с богословской позиции переоценивает Василий Великий: «…Из искусств одни называются творящими, другие состоящими то в действовании, то в умозрении. Концом искусств, состоящих в умозрении, служит само действование ума, а концом искусств, состоящих в действовании, – самое движение тела, по прекращении которого ничего уже нет и не осталось для зрителей: так пляска или игра на свирели не дают ничего в произведении, но действие сие ограничивается только само собою. А в искусствах творящих и по прекращении действия дело на виду; таковы искусства домостроительства, … кузнечества, ткачества и сим подобные. Хотя художника и нет налицо, однако же искусства сии сами собою достаточно показывают художнический ум, и ты можешь удивляться домостроителю, кузнецу, ткачу, смотря на их произведения. Посему и премудрый Моисей, желая показать, что мир есть художественное произведение, подлежащее созерцанию всякого, так что через него познается премудрость его Творца, не другое какое слово употребил о мире, но сказал: в начале сотворил. Не сделал, не произвел, но сотворил» [2, с. 17]. Здесь явное предпочтение отдается искусствам «творящим», или «пространственным», выражающим вневременные смыслы образа. Видно, как (сближаясь с неоплатонической традицией) в «Беседах на Шестоднев» переоценивается сущность тех искусств, которые в античной мифологизированной эстетике долгое время причислялись только к ремеслам. Отчетливо проводится прямая аналогия между трансцендентным творческим актом и деятельностью художника. Показана особая предназначенность пластического изображения, что предполагает другой по сравнению с античностью уровень его

символизации. Физическая форма произведения указывает на ее духовный источник, типологически это соответствует той исторической стадии культурной жизни символа, которую Кассирер называл «репрезентацией», когда две стороны символа связываются в языке и «наблюдается известное равновесие двух «полярных» элементов: то, что чувственно дано, репрезентирует что-то другое» [3, с. 43]. Если отойти от излишней схематизации этого суждения и соотнести его с раннехристианской эпохой, то можно добавить, что полнота мистического наполнения из слова будет передаваться «выражению» – искусству «творящему». «Зрение» поднимется «выше слуха», и изображение станет равноправным слову, закрепленному в святоотеческом тексте. Какое же понимание символа сформулировано в восточной патристике и как оно трансформировано современной эстетикой и культурологическими изысканиями? Такой вопрос имеет не только теоретическое значение, но вплотную связан с практикой церковных искусств.

С возрождением православного храмоздательства резко обозначилась проблема богословско-эстетического подхода к образу, постижения его символических смыслов и функций. Типичной приметой современных церковных построек является их концептуальная упрощенность, лишенная «иконичности», глубинного символико-канонического принципа архитектурного созидания, а храмовая живопись чаще всего сближается с реалистической картиной, слегка идеализированной под академизм. Образы прямолинейны. Все это – следствие аберрации религиозного мировидения под влиянием общеевропейской секуляризации сознания, усиленной историческими катаклизмами XX века.

В 1973 году А. Ф. Лосев писал: «В процессе исследования мы часто встречаемся с такими терминами, которые обычно считаются общепринятыми, которые без усилий переводятся на всякий язык, оставаясь одним и тем же словом. … К числу таких терминов относится и символ. Казалось бы, что может быть проще того, что А указывает на Б и является его символом? …К сожалению, история термина «символ» вполне разочаровывает нас в этой общепонятности, как бы нам не говорили, что кашель есть символ простуды. При ближайшем рассмотрении оказывается, что символ есть одно из центральных понятий философии, эстетики и требует чрезвычайно кропотливого исследования. Все термины и идеи современной философии трудно понять, не принимая во внимание их историческое происхождение. Что касается истории философии, то там этот термин чрезвычайно насыщен, разнообразен, гибок и попадается в системах философии, совершенно не похожих друг на друга» [4, с. 147].

Тем не менее, категория символа все время упрощается, и одним из характерных примеров ее редукции можно считать сведение к одному из видов конвенциональных знаков в распространенных сейчас семиотических классификациях. «Символы – знаки, которые не просто указывают на изображаемый объект, но выражают его смысл, т. е. в наглядно-образной форме передают абстрактные идеи и понятия, связанные с этим объектом. Примеры символов: эмблемы, гербы, ордена, знамена; крест в христи-

анской религии, «птица-тройка» у Гоголя, «голубь мира» у Пикассо» [5, с. 67]. Здесь же рассматривается и двуглавый орел как герб России в «глубинном историко-культурном смысле» этого символа, который автором данного высказывания очень прямолинейно связывается только с византийским источником, но не учитывается, что генезис этой формы восходит не только к имперской геральдике константинопольских ромеев, но и к дохристианскому фольклору Руси. Не трудно заметить, что в этом случае смешиваются эмблематика (знаковая по своим функциям), собственно древняя символика, свойственная мифологическим эпохам в культуре (такая, как двуглавый орел) и гоголевский образ, более всего соответствующий характеристикам метафоры.

Именно подмена символа метафорой – наиболее типичный пример искажения атрибутивных свойств символического образа. «Можно встретить синонимическое употребление выражений «метафорический образ» и «символический образ». Действительно, концепты метафоры и символа пересекаются. Их близость, основанная на ряде разделяемых признаков, усилена общей тенденцией литературной критики к расширительному употреблению терминов. Между тем, с точки зрения своего положения в иерархии семиотических концептов, метафора и символ не могут быть отождествлены. Восходя к одному источнику – понятию образа, метафора и символ унаследовали от него ряд общих черт, отличающих их от центрального семиотического концепта – знака. «Как и образ, метафора и символ возникают стихийно в процессе художественного освоения мира. …И метафора, и символ являются объектом скорее интерпретации, чем понимания. …Концепт знака связан с прагматикой речи. Знак – орудие в руках человека. При помощи знаков общаются. …Метафора и символ не инструментальны, как не инструментален образ» [6, с. 23]. Но здесь же надо обязательно учитывать, что «отправляясь от образа, метафора и символ «ведут» его в разных направлениях. В основе метафоры лежит категориальный сдвиг, …заглушающий ее образность. …Этому способствует предикатная позиция, выдвигающая на первый план семиотический, а не референтный аспект слова. Поэтому метафора делает ставку на значение, которое постепенно приобретает отчетливость и может войти в лексический фонд языка. В символе, для которого не характерно употребление в предикате, напротив, стабилизируется форма. Она становится проще и четче …Метафору обычно относят к конкретному субъекту, и это удерживает ее в пределах значений, прямо или косвенно связанных с действительностью. Символ, напротив, легко преодолевает «земное тяготение». Он стремится обозначить вечное и ускользающее, то, что в учениях с мистическими тенденциями …считается подлинной реальностью, не поддающейся концептуализации. …Поэтому символ часто имеет неотчетливые трансцендентные смыслы. …Метафора углубляет понимание реальности, символ уводит за ее пределы» (там же). Вполне справедливо и указание на то, что «в символе, для которого не характерно употребление в предикате, …стабилизируется форма. Она становится проще и четче. Метафора не просится на бумагу. Символ тяготеет к графическому изображению» (там же). К этому

можно добавить, подчеркивая сказанное раньше, что символ стремится к визуализации своего выражения не только в графической, но и в других пластических формах. Признавая правоту приведенных наблюдений по поводу разницы между метафорой и символом, все-таки надо отметить, что здесь требуется более развернутое объяснение того, как формируются значения символов и каковы методы и принципы интерпретации символического содержания. Нужен более пристальный взгляд на трансцендентные свойства символа, что и требует того исторического подхода к познанию этой категории, о котором писал А. Ф. Лосев.

То, что символы имеют особую природу и назначение, не сводимые к знаковым характеристикам, доказано еще в сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита, где символ рассматривается в полноте его атрибутивных свойств. В сохранившихся текстах раннесредневекового богослова высказывается правомерная недоверчивость к «буквальному смыслу выражений, в которых описываются божественные тайны» [7, с. 411]. И сразу же указан особенный способ приобщения к ним: «восходим к этим тайнам путем созерцания от соответствующих им чувственных символов. Впрочем, иногда можно обойтись и без символов, можно созерцать небесные тайны сами по себе в их наготе и чистоте – так видим …мы Источник жизни, …Который есть некая единая, простая, самодвижная, …никогда Себя не оставляющая Сила, …знание всякого знания, созерцающее Себя через Себя» (там же). И все-таки символ необходим, поэтому Дионисий приводит «посильное изъяснение различных форм … символики, ибо с внешней стороны ее сколько кажется невероятностей и несообразностей! Например, сверхсущностное Богорождение приписывается Божиему чреву, телесно рождающему Бога (Пс. 109, 4), …дыхание Духа выражается через дыхание уст (Пс. 32, 6), …а иногда употребляются символы: насаждения древа, …плода, …источника, дающего воду …или разливающего свет (Пс. 98, 16). Таковы и прочие описания сверхъестественных предметов богословия. Так, для обозначения духовного Промысла Божия, даров, явлений, сил, свойств, судеб, пребывания,… суда, единения приписывается Богу образ то человека, то зверя (Быт. 49,9), … то растения (Песн. 2,1), то камня…; иногда Он … изображается ваятелем, … как некий художник. ... Сколько и других священных понятий в изображении Бога, когда вещи сокровенные выражаются видимыми, единичные и простые – протяженными и состоящими из частей, необразные и бесформенные – имеющими форму и образ!» (там же, с. 412). В подробном перечислении примеров символизации из Священного Писания показано, как образуется изобразительно-словесное описание символов, то, что в богословии называется «подобиями». Что же является их источником? Свет – фундаментальная категория христианского мировидения. Тот, кто способен к познанию символических образов, умеет «проникать в сокровенное их благолепие, …постигать в них все таинственное и боговидное, все, сияющее полным светом богословия» (там же). Преображая неоплатоническую категорию света как способа созерцать идеи – высшие прообразы бытия, христианский мистик помещает свет на вер-

шину богословской герменевтики (можно сказать, на уровень откровения), руководствуясь полнотой открывшихся ему евангельских смыслов: «Пока имеете свет, веруйте в свет, чтобы стать вам сынами света» (Ин.12. 36). Раскрывая духовную природу этого света, Дионисий указывает на разные системы богословского приобщения к нему – символическую и философскую, которыми автор «Ареопагитик», судя по всему, владел одинаково хорошо. Одна из этих систем невыразимая, таинственная, другая ясная, легко понимаемая. Первая «облечена символами и состоит в обрядах» (там же) и делах, показывает божественность истины без слов, другая «является в форме философской» (там же, с. 413), может быть доказуемой, «потому что соединяет в себе выразимое с невыразимым; убеждает и связует истину словом» (там же).

Выявляя назначение символов и утверждая необходимость особенных приемов их интерпретации, Дионисий неизменно ссылается на Новозаветную традицию: «Видимый наш мир ведет к созерцанию вещей Божиих невидимых – так говорит апостол Павел и здравый разум. Поэтому и богословы на иное – смотрят как на предмет жизни гражданской и подзаконной, а на иное – как на дело чистое и благодатное, на первое – человечески и опосредованно, на второе – надмирно и тайнообразно. …Поэтому мы должны …благоговейно проникать во внутреннее значение священных символов, иначе мы унизили бы их, потому что они суть видимые черты и отпечатки божественной природы, чувственные образы неизглаголанных и сверхъестественных предметов» (там же, с. 413–414). Богослов прямо не говорит о том, что надо использовать разные приемы интерпретации символа, но это ясно из его анализа целого ряда образов, о которых Дионисию задавали вопросы те или иные собеседники (к ним он обращается в своем тексте, наследуя античную традицию философского диалога). Такие приемы можно рассматривать и стадиально, как определенные ступени в понимании символического объекта. Главное же, что неизменно подчеркивается в сочинениях Ареопагита, – отношение к символу должно быть фототосийным, просвещенным, сопричастным трансцендентному началу на всех уровнях анализа. Первые из этих ступеней – описание объекта с использованием традиций экфрасиса и учетом контекстуального расположения символа. В письме к священноначальнику Титу настойчиво указано на то, что «символы должно понимать так, как предписывают их созерцание и законы мудрости; впрочем, не надо смешивать их произвольно, но изъяснять сообразно причинам, условному бытию, силам, чинам и достоинствам, которые ими обозначаются. Притом прообразовательными символами расцвечиваются не одни сверхсущностные, духовные или прямо божественные светы – например, не один Бог называется огнем (Втор. 4, 11), но и умственное слово Его именуется также огненным (Иер. 23, 29); даже боговидным чинам мыслимых и мыслящих ангелов придаются …огненные образы (Пс. 103, 4)» (там же). Тут важно заметить (опираясь на рассуждение патриарха Никифора), что не всякое описание изобразимо. Но описания символические, сделанные Ареопагитом, вполне поддаются изобразимости. Это станет опорой иконографии

и в Византии, и на Руси. Правда, очень важно различать, как сделано описание – с применением апофатики или катофатики. И здесь Дионисий становится на уровень философской трактовки символов. Из замечаний и примеров видны весьма существенные содержательные отличия в толковании одного и того же объекта в зависимости от роли, в которой он выступает – подобия или неподобия.

Наиболее развернуто это представлено в сочинении «О небесной иерархии». Говоря о речениях, посвященных богоначальной Истине, богослов подчеркивает: «Образ изъяснения священного двояк…. Первый по справедливости заключается в создании образов, подобных священным прототипам, а второй – в формотворчестве образов, не подобных до полного несходства и инаковости. Конечно, таинственные предания изъясняющих Речений воспевают чтимое блаженство сверхсущественного Богоначалия иногда как Слово.., как Ум.., представляют Его как свет. …Хотя эти священные изображения более возвышенны и кажутся имеющими некоторое преимущество перед материальными образами, но и им недостает сходства с богоначальной Истиной (ибо Она превыше всякой сущности,.. так что никакой свет охарактеризовать Ее не может, и всякое слово и ум неизмеримо отстоят от подобия Ей). А иногда теми же самыми Речениями Она сверхмирно воспевается в отрицательных определениях, называющих Ее невидимой, беспредельной, невместимой …и указывающих не на то, чем Она является, но на то, чем она не является. Это ведь …и более применимо к Ней.., поскольку… Она не существует так, как существует что-либо из сущего. …Таким образом, если отрицания применительно к божественному истинны, а утверждения не согласуются с сокровенностью невыразимого, то для невидимого гораздо более подходяще разъяснение через изображения, говорящие о неподобии. … Ибо в более достойных изображениях можно и обмануться, полагая, что реально существуют некие златовидные небесные сущности,.. прекрасные мужи, облаченные в сияющую безвредным огнем одежду и прочие… красоты, при помощи которых богословие изобразило небесные умы» [7, с. 324–325]. Здесь еще раз показана изобразительность и изобразимость словесных символов из богословских текстов, но в иконах закрепятся только символические «подобия». Это можно объяснить, во-первых, тем, что «неподобные» образы чужды эстетическому идеалу, сформированному в течение столетий христианской истории на основе катафатической формулы – «Бог – это Единое. Благое. Прекрасное». Гармоничное начало должно главенствовать в мироздании, а символы воплощают это, становясь предвосхищением райской красоты. «Эстетика безобразного» с таким идеалом не совместима. Во-вторых, надо учитывать, что живопись способна воздействовать сильнее слова. Соблазнять способны не только чувственные «красоты» (что и осудят иконоборцы), но и приземленные «неподобия», символизирующие Истину. Апофатика Дионисия была слишком изысканной и не могла быть усвоенной непросвещенными: неофитами, иноверцами, еретиками и т. п. Но для тех, кто восприимчив к свету духовному, богословские труды Псевдо-Дионисия Ареопагита стали учебником

символических толкований. Что касается «подобий», многочисленно представленных в сочинениях этого мыслителя, то они до сих пор являются программным источником иконографических образов, не отделяемых от слова, однако равноправных ему.

Библиографические ссылки

1. Буслаев Ф. И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. – М., 1997.
2. Василий Великий. Беседы на Шестоднев. – Минск: Изд-во Белорусского экзархата, 2006.
3. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства (критический анализ). – М.: Мысль, 1973.
4. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991.
5. Кармин А. С. Основы культурологии. Морфология культуры. – СПб.: Лань, 1997.
6. Артюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Теория метафоры: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–33.
7. Корпус Ареопагитикум. Письмо к священноначальнику Титу, который вопрошал святого Дионисия через письмо, что такое дом Премудрости, что ее чаша, ее пища и питие / Восточные отцы и учители Церкви V века. Антология. – М., 2000. – С. 411–416.

А. В. Шунков

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ОБРЯДОВО-ЦЕРЕМОНИАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ XVII ВЕКА И ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Как известно, художественный мир Древний Руси – это особая модель, в которой воплощено миропредставление средневекового человека о божественном универсуме. И одной из категорий, лежащей в основе миропонимания автора Древней Руси, была категория «чин». Как отмечают отечественные медиевисты, понятие «чин» появляется в русской культуре фактически одновременно с принятием христианства и фиксируется уже в ранних книжных текстах. Войдя в русскую литературу, затем на протяжении семи веков до XVII столетия включительно категория «чин» будет определять процесс составления и восприятия читателем книжного текста.

Какое толкование дается понятию «чин», полисемичному по своей природе? Единого определения в науке не существует. Так, Л. А. Черная в своей статье [1] ссылается на работу И. И. Срезневского, в которой академиком приведено 14 значений этого понятия: *порядок, подчинение, последование, правило, устав, степень, должность, сан, сонм* (здесь и далее по тексту курсивом выделено нами. – *А. Ш.*) и др.

Однако важным здесь является другое: каким бы семантическим оттенком ни обладало это понятие, любой из них непосредственно воплощал в себе идею божественного начала, которое и должно было быть отражено в книжном тексте посредством особых канонических приемов. Обращение к чину должно было привести к богоустроенному порядку земной мир, основой которого является вертикальная иерархия

связей явлений, одновременно воплощающая собой представление о красоте и гармоничной соразмерности. В связи с этим в Древней Руси понятие «чин» становится еще и единицей измерения прекрасного. Показательным примером может служить фрагмент «Повести временных лет» – описание божественной литургии, на которой присутствовали послы кн. Владимира. «*И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали мы – на небе или на земле: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь жить*» [2].

Стоит отметить, что именно эстетическая сторона торжественного церковного обряда стала определяющим фактором в выборе христианской веры киевским князем, и то первое впечатление, которое произвела литургия, прочно укрепится в сознании русского человека. Золотофонные образы храма св. Софии в Константинополе, так поразившие русских послов, фаворским светом освятят последующую тысячелетнюю историю русской культуры.

Первые оригинальные произведения русской литературы дают возможность убедиться в том, что русский автор органично принял византийскую концепцию понимания присутствия в земном мире божественной красоты и стремился к изображению и воссозданию ее в произведении посредством использования особых канонических приемов. Так, «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона утверждает идею божественного преображения тварного и тленного мира, приведения его к идеальному, гармоничному мироустройству, «чинности». Показывается это не только традиционным для христианской поэтики приемом «символического параллелизма» [3, с. 31], в основе которого лежит принцип антитезы, но и на уровне семантики имени главного героя – кн. Владимира. Замена славянского (языческого) имени Владимир греческим (христианским) именем Василий в тексте выполняет еще одну важную идеологическую функцию. Учитывая тот факт, что «Слово …» адресовано «*не несведущим…, но с преизбытком насытившимся книжной сладости*», имя Василий должно было вызывать ассоциации с рядом имен христианских святителей [3, с. 32], среди которых может быть названо и имя Василия Великого, автора книги «Беседы на Шестоднев». Книга, написанная в IV веке, сформирует у христианина представление об иерархичности мироздания. «*И целый мир, состоящий из разнородных частей, связал Он каким-то неразрывным союзом Любви в единое общение и в одну гармонию…*» [4, с. 25–26.]. В русской ситуации именно Владимир книжниками будет осмыслен как апостол, даровавший возможность принять благодать, с помощью которой человек получает возможность воспринимать и изображать видимый мир возвышенно и гармонично («чинно») устроенным [5].

Именно поэтому по отношению к понятию «чин» синонимичными выступают еще и такие категории, как «церемониальность» или «этикетность» («литературный этикет»). «…Средневековый книжник, создавая или переписывая то или иное произведение, создает известное литературное “действо”, “чин”» [6, с. 360]. Средневековый литературный текст автономен, ему подчинены и его составитель, и его читатель. Красота текста (представленная устойчивыми словесными клише, речевыми фигурами) не может не поражать и не удивлять читателя. Читатель, многократно прочитывая один и тот же текст, постоянно оказывается участником некоего торжественного церемониала, о чем в свое время писал Д. С. Лихачев. «Литературное произведение живет “идеальной” и вполне самостоятельной жизнью. Читатель не “воспроизводит” в своем чтении это произведение, он лишь “участвует” в чтении, как участвует молящийся в богослужении, присутствующий при известной торжественной церемонии» [6, с. 360].

Справедливости ради стоит отметить, что обрядовость («чинность») как одна из категориальных особенностей древнерусской литературы была отмечена не только отечественными историками литературы, но и европейскими (представителями французской славистики). Так, например, в свое время Ц. Тодоров в статье «Поэтика в СССР» [7, с. 32–39], проводя анализ «Поэтики древнерусской литературы» Д. С. Лихачева, вводит понятие «кода», синонимичное «литературному этикету». С точки зрения Ц. Тодорова, вся древнерусская литература подчинена надличностному началу, основой которого является обряд, теряющий свою значимость в те моменты, когда «старые каноны разрушаются под воздействием внелитературных факторов, <…> и в традиционное повествование вторгается другая форма – непосредственная запись» [7].

Таким образом, развитие русской средневековой литературы помимо того, что оно определялось историко-культурным контекстом, приводившим к смене художественных парадигм, важным в развитии словесной культуры, являлось понимание той роли, которую играет чин (обряд), определяющий жанровые и содержательные границы литературы.

Если проследить исторический путь развития русской средневековой литературы, то становится вполне понятным желание автора в постоянном обращении к византийской традиции, понимаемой как единственной правильной в постижении и изображении мира, в определении в нем места самого человека. «Задача древнерусской культуры сводилась к повторению зафиксированных библейской историей явлений, идей, образов, с тем чтобы через “чин” примкнуть к высшим священным явлениям, <…> дотянуться до “благого – прекрасного”, заложенного в них» [1, 344]. Идея гармоничного мироустройства оказывалась единственно правильной и всегда приоритетнее, чем желание авторского самовыражения в литературном произведении. Одним из ярких примеров, подтверждающих значимость самостоятельного бытия гармонии, является литература Киевского периода, XII – первой трети XIII вв., которая предоставила читателю возможность получения духовного наслаждения от восприятия и созер-

цания прекрасного: сферы небесных чинов («Царства Небесного»), красоты природного мира как выражения высшей творческой мудрости Творца.

Блестящее и стремительное развитие литературы этого периода прерывается татаро-монгольским нашествием, принесшим с собой не только стихию разрушения, но и крушение прежнего представления о порядке и красоте, зафиксированное в литературных памятниках XIII века («Слово о погибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем» и др.). Полтора столетия русская литература была представлена в основном воинскими повестями, оказавшими свое влияние на всю жанровую систему той эпохи. Однако общим для всех произведений этого периода станет изображение прежнего порядка, противопоставляемого утвердившемуся хаосу (бесчинию). «*О, светло светлая и прекрасно украшенная, земля Русская! Многими красотами прославлена ты. <…> И в те дни <...> обрушилась беда на христиан…*» [8, с. 91], «*О сей град Рязань и земля Рязанская» Исчезла красота ее, и отошла слава ее, и нет в ней ничего доброго для взора – только дым и пепел*» [9, с. 151].

Рубеж XIV–XV известен в истории Руси как эпоха русского Предвозрождения, второго южнославянского влияния, который привел, с одной стороны, к возрождению литературы, восстановлению утраченных связей с христианским Востоком, а с другой – к проникновению в нее совершенно новой для русской культуры ренессансной идеи – ценности эмоционального мира отдельного человека. Как известно, эта ренессансная по своей природе идея была во второй половине XV века оценена как еретическая, опасная по своей природе для государства, нарушающая установленный Богом закон и порядок, и в итоге была отвергнута русской литературой.

Идея «чина» вновь начинает доминировать в литературе конца XV–XVI столетий – эпохе второго монументального историзма (Д.С. Лихачев), для которой становится актуальной идея главенства торжественной формы. Примерами могут служить и «Домострой», и «Великие Четьи-Минеи», и «Степенная книга». Установленный порядок во всех сферах жизни (государственной и частной) может быть рассмотрен как семиотический образ, в основе которого лежит функция красоты, приобретаемая особое значение во второй половине XVI века. «*И воссиял ныне стольный и прославленный город Москва, словно второй Киев, не посрамлюсь же и не провинюсь, если скажу, как третий новый великий Рим, воссиявший в последние годы, как великое солнце, в великой нашей Русской земле, во всех городах и во всех людях страны этой, красуясь и просветляясь святыми Божьими церквами, деревянными и каменными, словно видимое небо, красуясь и светясь, пестрыми звездами и незыблемым православием украшенное, Христовою верою укрепленное и непоколебленное злыми еретиками, возмущающими церковь Божию*» [10]. «Обрядовая сторона жизни Русского государства достигла высокой степени развития в XVI веке. Литература вынуждена была воспроизводить содержание разрядных книг, чина венчания на царство, описывать сложные церемонии» [6, с. 363].

XVII век начинается смутой, за которой последовало и крушение самой системы «чина». Именно поэтому первые представители Дома Романовых вновь начинают активно возрождать «чин» во всех сферах русской жизни (социальной и культурной). Яркой страницей литературного процесса середины XVII века и его второй половины становится еще большее по сравнению с XVI веком увеличение количества описаний церемониальных действ, условно называемых чиновниками. На первый взгляд, с литературной точки зрения, они могут показаться исследователю мало интересными по сравнению с теми образцами русской беллетристики, в которых проявляют себя открытия литературы Нового времени (творчество Аввакума, «Повесть о Савве Грудцыне» и др.). Чиновники представляют собой вид ритуальных текстов придворной литературы, которые регламентировали церемониальную практику (венчание на царство, выходы царей и патриархов, придворные праздники) и являли собой развернутые сценарии с описанием состава участников торжества и приличествующей случаю одежды, обязательным обозначением места и роли каждого участника проводимого праздничного действа, с приведением реплик участников ритуала. Но именно эта жанровая единица, появляющаяся в огромном количестве и относящаяся все-таки к документальной книжности, дает возможность увидеть стремление автора XVII столетия зафиксировать представление о красоте в книжном тексте, придать ей приличествующие формы.

Заслуживает внимания определение чина, которое встречается во вступительной части известного памятника середины XVII века (1656) и содержит описание чина [11] посвящения царского сокольника в начальные. Памятник подробно был рассмотрен нами в издании «“Урядник сокольничья пути” как памятник русской художественной культуры середины XVII века». «*А честь и чинъ и образецъ всякой вещи большой и малой учинеъ по тому: честь укрепляетъ и возвышает ум; чинъ укрепляет и утверждает крепость; урядство же уставляетъ и объявляетъ красоту и удивленіе; стройство же предлагаетъ дело; безъ чести же малится и не славится умъ; безъ чина же всякая вещь не утвердится и не укрепится; безстройство же теряетъ дело и возставляетъ безделье. Всякій же читателю почитай, и разумевай, и узнавай, а насъ слагателя похваляй, а не осуждай. Что всякой вещи потреба? Меряніе, сличіе, составленіе, укрепленіе; по томъ въ ней или около ея: благочиніе, устроеніе, уряженіе. Всякая же вещь безъ добрыя меры и иныхъ вышеписанныхъ вещей бездельна есть и не можетъ составиться и укрепиться*» [12].

Отечественная и европейская славистика в большей мере исследовала те новаторские явления литературного процесса XVII века, которые привели русскую литературу к открытиям человеческого характера, привнесли авторское начало, позволили вписать русскую литературу в общеевропейское культурное и литературное пространство. На этом фоне огромный пласт церемониальных текстов середины XVII – второй половины XVII века остается до сих пор малоизученным. Так, продолжающееся серийное издание «Библиография работ по древнерусской литературе», выпускаемое Инсти-

тутом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН [13], дает возможность убедиться в том, что в поле внимания исследователей в основном находился узкий круг описаний церемониальных актов – чины венчания российских царей (XVI–XVII веков), царские «походы» (торжественно-церемониальные выезды монарха как светские, так и богомольные), свадебные чины [14] и ряд других – таких, как: «Чин избрания епископа» (1630), «Чин мироварения и мироосвящения» (1624), «Чин исповеданию святейшим патриархом» (1630), «Чины церковные» (1630), «Чин пещнаго действа» (1630), «Чин освящения воды» (1655), «Три чина присяг» (1654) и др. А именно эти жанровые формы, хотя и относятся по большей своей части к документальным текстам, позволяют увидеть представление книжника о красоте, сохраняющее в XVII веке, с одной стороны, христианское понимание порядка, гармонии («чина») и хаоса, греха («бесчиния»), а с другой – постепенно эволюционирующее уже в Новое время и придающее церемониальному действу торжественный светский характер, как в случае, описанном во втором варианте [15] чина бракосочетания царя Алексея Михайловича 1671 года [16]. И подобный пример переписывания и редактирования ранее существовавших чинов не единичен. Можно обратиться к известному чину организации посвящения в начальные сокольники, созданному при непосредственном участии царя Алексея Михайловича, в названии которого нельзя не увидеть противопоставление двух разных редакций текста – «Книга, глаголемая Урядник: *новое* уложение и устроение чина сокольничья пути» (1656).

На первых страницах книги составитель делает важную помету, тем самым указывая на то, что инициатива изменения, по-видимому, существовавшего прежнего варианта исходит от самого монарха. «*Государь, царь и великій князь, Алексій Михайловичь, всея великія и малыя и белыя Россіи самодержецъ, указалъ быть новому сему образцу и чину… Прилогъ книжный, или свой*».

Данный пример, когда по прошествии времени создается новый, более сложный и продолжительный по времени вариант описания церемониального действа, показателен [17]. Во-первых, он не может не свидетельствовать о меняющемся представлении не только о роли этого церемониала в повседневности, но и об изменении в понимании эстетической категории прекрасного. В процессе редактирования чиновников тексты наполнялись не только новым содержанием, новыми деталями проводимого обрядового действа, но и новыми риторическими фигурами, использовавшимися при характеристике действий участников ритуала. В результате чины превращались в тексты, уже тяготеющие к образцам художественных произведений со своей особой поэтикой, свойственной драматургии. Во-вторых, динамика самой жанровой формы чина приводила к изменению представлений о красоте, постепенно утрачивавшей религиозную основу и приобретавшей секуляризованный характер. В этом случае роль многочисленных

«чиновников» – описаний церемониалов и торжеств – нельзя недооценивать, обращаясь к характеристике историко-литературного процесса в России переходного периода.

Таким образом, подводя итог нашим размышлениям, отметим следующее: в процессе художественной эволюции русской культуры изменялось и представление о чине как категории, определявшей суть понимания гармонии и порядка. На начальном этапе (в домонгольский период развития русской культуры и литературы) рассматриваемая категория характеризовалась только с религиозных позиций, и основными чертами понятия «чин», с точки зрения Л.А. Черной, являлись «связь с феноменом христианского понимания красоты». В последующие же этапы развития русской культуры категория «чин» постепенно превращается в некий норматив, регламентирующий уже социальные отношения.

Библиографические ссылки

1. Черная Л. А. О понятии «чин» в русской культуре XVII века // Труды отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ). – СПб., 1993. – Т. XLVII. – С. 343–356.
2. Повесть временных лет // Библиотека литературы Древней Руси (БЛДР). – СПб., 1997. – Т. 1: XI–XII века. – С. 155. (Подготовка текста, перевод и комментарии О. В. Творогова).
3. Термин Д. С. Лихачева. См.: Лихачев Д. С. «Слово о Законе и Благодати» Илариона // Лихачев Д. С. Избр. работы: в 3 т. – Л., 1987. – Т. 2.
4. Василий Великий. Беседы на Шестоднев // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесари Каппадокийския. – М., 1991. – Ч. 1.
5. Оленич Л. В. Шестодневное мироощущение» в европейском пейзаже в период от средневековья к новому времени // Вестник Томского гос. унив-та. 2006. Декабрь. № 22. Серия «Материалы международных, всероссийских и региональных научных конференций, семинаров, симпозиумов, школ». Доклады и статьи международных научных чтений «Д. С. Лихачев и русская культура». – С. 68.
6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избр. работы в трех томах. – Т. 1.
7. Статья была написана в 1972 г. и опубликована в журнале «Poétique» (1972. № 9.). См. подробнее об этом: Ф. Лесур Труды Д. С. Лихачева во французском восприятии // ТОДРЛ. – СПб., 1997. – Т. L. – С. 32–39.
8. Слово о погибели русской земли // БЛДР. – СПб., 1997. – Т. 5: XIII век. (подг. текста, перев. и коммент. Л. А. Дмитриева).
9. Повесть о разорении Рязани Батыем // БЛДР. – СПб., 1997. – Т. 5: XIII век. (подг. текста, перев. и коммент. И. А. Лобаковой).
10. Казанская история // БЛДР. – СПб., 2000. – Т. 10: XVI век. (подг. текста и перев. Т. Ф. Волковой, коммент. Т. Ф. Волковой и И.А. Лобаковой).
11. Шунков А. В. «Урядник сокольничья пути» как памятник русской художественной культуры середины XVII века. – Кемерово, 2007. – 68 с.
12. Текст цитируется по рукописи: РГАДА. Ф. 27. Оп. 1. № 52/1.

13. Библиография советских русских работ по литературе XI–XVII вв. за 1917–1957 гг. / сост. Н. Ф. Дробленкова; под ред. и со вступ. ст. В. П. Адриановой-Перетц. – М.; Л., 1961; Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в СССР. 1958–1967 гг. / сост. Н. Ф. Дробленкова; ред. В. П. Адрианова-Перетц, Л. А. Дмитриев. – Л., 1978. – Ч. 1 (1958–1962 гг.); Л., 1979. – Ч. 2 (1963–1967 гг.); Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в СССР. 1968–1972 гг. / сост. Н. Ф. Дробленкова; ред. Д. М. Булланин. – СПб., 1996.; Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в СССР. 1973–1987 гг. / сост. А. Г. Бобров, М. Д. Каган, Н. И. Милютенко, М. А. Салмина, О. В. Творогов; ред. Т. Г. Иванова, О. В. Творогов. – СПб., 1995. – Ч. 1 (1973–1977); – СПб., 1996. – Ч. 2 (1978–1982); Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в СССР (России). 1988–1992 гг. / сост. О. А. Белоброва, С. Э. Коледа, М. А. Салмина, С. А. Семячко, О. В. Творогов, М. А. Федорова; ред. Т. Г. Иванова, С. А. Семячко, О. В. Творогов. – СПб., 1998; Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в России. 1993–1997 гг. / сост. М. А. Салмина, О. В. Творогов, О. Л. Новикова, В. А. Ромодановская; ред. С. А. Семячко, О. В. Творогов. – СПб., 2005; Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в России в 1998–2002 гг. / сост. В. А. Ромодановская, М. А. Салмина, О. В. Творогов; ред. Т. Г. Иванова, В. А. Ромодановская. – М.; СПб., 2008.
14. Чин свадебный // БЛДР. – СПб., 2000. – Т. 10: XVI век. – С. 240–251 (подг. текста, перев. и коммент. В. В. Колесова).
15. Как известно, царь Алексей Михайлович был женат дважды. Первое бракосочетание с Марией Ильиничной Милославской состоялось в 1648 году. Специально к этому событию был составлен чин. После смерти первой супруги в 1669 году Алексей Михайлович женится вторично 22 января 1671 года на Наталье Кирилловне Нарышкиной, по этому случаю и будет составлен новый вариант свадебного чина.
16. Сазонова Л. И. Свадебное приветствие царю Алексею Михайловичу // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. – Новосибирск, 2008. – С. 231–242.
17. Насколько динамична, изменчива была рассматриваемая жанровая форма, можно проследить и на примере других «чинов» – описания посещений царем Николо-Угрешского монастыря, сравнив первый «поход» 8 мая 1647 г. с описанием посещения монастыря в 1668 г., в сценарий которого по инициативе Алексея Михайловича была включена церемония проводов патриарха Антиохийского Макария.

Е. А. Кумпель

Кемеровский государственный университет

«ВОСТОРГ» И «ВДОХНОВЕНИЕ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ: И. И. ДМИТРИЕВ, Г. Р. ДЕРЖАВИН, К. Н. БАТЮШКОВ

Каждый поэт выражает свое отношение к смыслу творчества, его истокам, манифестирует свою позицию и развивает ее в художественных произведениях и в эпи-

столярии, высказываниях и отдельных заметках. В своих записках «Взгляд на мою жизнь» И. И. Дмитриев так определяет назначение поэтического искусства и позиционирует себя как поэта: «…поэзия, порождение неба, хотя и склоняет взор свой к земле, но – здесь она проницает во глубину сердец, наблюдает сокровенные их изгибы и живописует страсти, держась всегда нравственной цели, воспламеняет к добродетели, ко всему изящному и высокому, воспевает доблести обреченных к бессмертию… Как бы то ни было, но я должен быть признателен к счастливой звезде моей: едва ли кто из моих современников преходил авторское поприще с меньшею заботою и большею удачею» [4, с. 242].

Культурная и литературно-эстетическая ценность лирических и прозаических произведений Дмитриева непосредственно связана с возникновением и развитием новой литературной парадигмы рубежа XVIII–XIX вв. – русского сентиментализма. В связи с этим самоопределение поэта, его собственная творческая рефлексия представляет особый интерес.

В работах многих отечественных исследователей (Г. П. Макогоненко, Е. Н. Купреяновой, П. А. Орлова, В. Э. Вацуро, Е. Н. Лебедева, Л. И. Еременко и др.) сложилась общая оценка творчества Дмитриева как представителя московского круга поздних сентименталистов. Однако специальных работ, посвященных развитию темы творчества, природы вдохновения в поэзии Дмитриева, насколько нам известно, нет. Необходимость изучения обусловлена вниманием к эстетической программе русского сентиментализма.

Творчество Дмитриева в этом отношении привлекает внимание. Широкий литературный контекст сентименталистского окружения, в котором оно развивалось, дарование Дмитриева-поэта и эпистолярное наследие позволяют проследить диалог с нормативной эстетикой, формирование нового понимания природы творчества.

Как замечает Л.И. Еременко, «свое поэтическое летоисчисление Дмитриев вел с 1791 года. Активная литературная деятельность поэта продолжалась до 1800-х годов» [6, с. 5]. В пору своего творческого подъема (конец 1790-х и начало 1800-х гг.) поэт размышляет над природой творчества, своим дарованием.

Развитие темы поэта и поэзии в творчестве Дмитриева связано с раскрытием мотивов поэтического восторга, вдохновения, чему посвящены его первые стихотворения «К лире» (1791) и «Гимн восторгу» (1792).

Мы рассматриваем данные художественные произведения в аспекте: жанровой поэтики, субъектной структуры (герой и героиня), хронотопа произведения, лирического события и лирического слова в художественном тексте, а также комплекса стиховедческих характеристик. Для того чтобы раскрыть семантику этих мотивов, мы обращаемся к символике и образам предшествующих литературных периодов, сочетающимся с определенным переосмыслением используемого литературного наследия.

С раскрытием образа «вдохновения» в поэзии XVIII века связан мотив поэтического дарования, ведущим символом которого является *лира*. Использование этого образа мы находим в стихотворных произведениях поэтов XVIII в., в частности, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина. Чтобы понять особенности художественного содержания данного образа в сентименталистском строе чувств, обратимся к рассмотрению *лиры* в послании Дмитриева «К лире». Основное внимание мы сосредоточим на перестройке мотивного комплекса, ядром которого является данный образ.

С первых строк послания раскрывается разлад лирического героя с самим собой. Обращение героя к своей *лире* и его повествование о своей несчастной любви наполняет любовной мотив новым содержанием, преобразуя его в мотив преемственности поэтического дара, олицетворением которого является «нежна лира». Важным для лирического героя становится не успокоить свой «смущенный дух», а передать свою *лиру* «младому герою», который «дрожащею рукою страданья возвестит мои».

Традиционно в поэзии XVIII века *лира* воспринимается как «эмблема и атрибут поэта, персонифицированной Поэзии и Аполлона» [12, с. 334], а также как «принадлежность музы любовной поэзии Эрато и музы танца и пения Терпсихоры» [11, с. 197]. В стихотворении Дмитриева появляется новое содержание этого образа-символа. Лира связывается с состоянием внутреннего мира поэта:

О ты, котора утешала
Меня в мои спокойны дни,
Священну дружбу воспевала.
Любовь и радости одни, –
Забудь твой глас, о нежна лира,
Иль повторяй единый стон! [5, с. 270]

Назначением *лиры*, олицетворяющей поэзию, является утешение лирического героя, успокоение его «растерзанной груди». Сентименталистское наполнение данного образа явствует из эпитетов, которыми наделяется *лира*: «нежна», «любезна».

Лирический герой вешает *лиру* на кипарисное древо, отказываясь петь о своих душевных страданиях, поскольку может воспевать лишь дружбу и любовь. Поэтому он призывает *лиру* к молчанию:

Нет, лучше ты безгласна будь! [5, с. 271]

Таким образом, можно говорить о том, что художественная семантика образа *лиры* в сентименталистском послании Дмитриева соотносится с более широким кругом значений, выражая любовные и дружеские чувства, душевные порывы.

Иное восприятие данного образа мы находим у Г. Р. Державина, поэта, в творчестве которого представлены черты и поэзии классицизма, и «высокого» барокко. Как пишет Д. Д. Благой: «В поэзии Державина еще немало традиционных поэтических условностей классицизма; вместе с тем строки его стихов насыщены реальной действительностью, окружавшей поэта…» [2, с. 50].

Образ *лиры* – один из наиболее часто встречающихся в поэзии Державина, особенно в жанре оды («На рождение в Севере порфирородного отрока» 1777г., «На смерть князя Мещерского» 1779 г., «На Новый год» 1780–1781 гг., «Фелица» 1782 г. и др.).

Два стихотворения поэта с одноименным названием «К лире» (1794 и 1797 года соответственно), созданные почти одновременно со стихотворением Дмитриева, содержат другую семантику: обобщенное значение образа *лиры*. Здесь *лира* наделяется эпитетом «звонкоприятная»; мотив звучности становится ведущим компонентом её образа: «сладкою силой твоей», «звоны», «гром от лиры», «со струн огонь летел». Призвание *лиры* состоит в том, чтобы прославлять героев и воспевать «их бессмертные дела». Такими героями могут быть и реальные исторические личности (П. А. Румянцев, А. В. Суворов).

Таким образом, *лира* является знаком высокой героической песни, героем которой называется «дней гражданин золотых», «любитель согласья».

С другой стороны, *лира* находится в гармонии и с природными образами:

Сердце прельщающи тоны
С дебрей, вертепов, степей
Птиц созывали, зверей,
Холмы и дубы склоняли [3, с. 210].

В стихотворении Державина 1797 г. лирический герой призывает *лиру* к воспеванию любви, обращаясь тем самым к сентименталистскому строю чувств.

Важное отличие между рассматриваемыми произведениями прослеживается в развертывании рассуждений лирических героев. У Державина образ *лиры* синтетично совмещает две полюсные характеристики: с одной стороны, звучность *лиры* направлена на громкую хвалу героям, с другой, *лира* обладает и «тихоструйным гласом», может «петь любовь». Данное неоднозначное восприятие образа в творчестве Державина обусловливается откликом на литературные веяния, всё более приближающиеся к тихой поэзии сентиментализма.

В послании Дмитриева четко прослеживаются сентименталистские ценности жизни, поэтому *лира* становится тихим инструментом, символизирующим душевные состояния, воспевающим союз сердец, верность дружбы.

В стихотворении «Гимн восторгу» (1792) Дмитриев продолжает развитие основных мотивов, связанных с темой поэта и поэзии, обращаясь к творческому состоянию, в котором рожаются стихи. Это состояние названо «восторг». Оно открывает лирическому герою беспредельность мира и возможность излить душу этим пространствам:

Восторг, восторг души поэта!
Ты мчишь на дерзостных крылах
По всем его пределам света! [5, с. 282]

Интенсивность переживаний лирическим героем возможностей своего дарования выражается в динамике изображаемого хронотопа: путь героя обозначается от валов и гор до «чертога Авроры», стремительное схождение в долину. Одновременно реальный мир сливается с миром античных мифологических образов (Аврора, Этна, Пегас), вследствие чего поэту открывается недоступное взгляду простых смертных: «уже не слышны лирны струны».

Избранничество поэта заключается в возможности проникновения в высшие небесные сферы («Между эфиром и землею…», «Соплещет сам ему Пегас!»). Кульминация поэтического восторга завершается гипнологическим состоянием лирического героя, распространяющимся на всех.

Стихотворение было написано как пародия на стиль Н. П. Николева с его «злоупотреблениями одическими формулами, подменой восторга напыщенностью», – как замечает Е. Н. Лебедев [8, с. 250]. Сон, в который погружает всех поэт, переживший вселенский восторг, декларирует эфемерность созданной картины мира, ее предельную удаленность от реальности.

Своеобразие изображенных в данном стихотворении образов и мотивов, определяющих специфику понимания поэтом своего назначения и восприятия своего поэтического дарования, яснее прослеживается в их сопоставлении с мотивом поэтического вдохновения в стихотворении Батюшкова «Мечта» (1802, вторая редакция 1817).

Здесь раскрывается состояние творческого вдохновения. Однако обращение поэтов к одной тематике отличается различным ее видением и соответственно различным стилистическим воплощением образа поэтической музы. У Дмитриева исток творческого начала связан со словом «восторг», которое связано со словарем одической поэзии XVIII в., где пик творческого откровения непосредственно соотносится с мотивом восхождения поэта в высшую сферу искусства:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой [9, с. 60].

Образ восторга вводится во вступительной части оды, соотносясь с понятием «приступа» к произнесению оды. Метафора восхождения на гору передает восходящую интонацию начала. Но для Дмитриева художественная семантика слова «восторг» уже подвергнута сомнению. Он связывает с нею напыщенность, глобальность, затмевающие реальный мир, поэтому результат поэтического восторга становится иллюзией:

И всех крылами кроет сон! [5, с. 283]

Иной поэтический словарь мы наблюдаем в стихотворении Батюшкова «Мечта». Здесь поэтическое вдохновение называется «мечтаньем»:

Души поэтов свойство:
Идя забвения тропой,
Блаженство находить мечтой [1, с. 65].

С помощью мечты поэт переносится из реальности в мир творчества. В одической традиции «восторг» связан с экстатическим состоянием, а сентиментализм декларирует иной путь – это медитативное погружение в себя.

Различие в поэтическом языке было обусловлено глубокими модификациями самих эстетических принципов русской поэзии на протяжении XVII–XIX вв. В. М. Живов указывает на то, что «стихотворное послание, элегия, медитативный сонет или мадригал были новыми жанрами» сентиментализма, и поэтому «влияние литературной традиции могло сказываться на них лишь опосредованно» [7, с. 245]. Стилистические приметы одического языка XVIII в., наиболее яркой, из которых является «восторг», в стихотворении Дмитриева наполняются иным содержанием, нежели в одической поэзии XVIII в.: здесь они представляют внутренний мир чувствующего субъекта.

Поэтика названия, «Мечта», определяет истоки творческого вдохновения поэта. Об этом стихотворении писал Н.В. Фридман, указавший, что тема мечтаний и грез у Батюшкова связана с образом «честного и независимого поэта, жизненная позиция которого враждебна нормам официальной морали. …Сконструировать этот образ Батюшкову помогает «мечта», живая творческая фантазия» [13, с. 14]:

О, сладостна мечта, дщерь ночи молчаливой,
Сойди ко мне с небес в туманных облаках… [1, с. 65].

Для лирического героя Батюшкова символом всего творчества в целом, его необходимым условием является мечта. Лирический герой устремлен в мир мечты. Несмотря на возможные разочарования и беды, мечта остается в жизни единственным

духовным оплотом, который всегда готов перенести воображение героя в иную сферу бытия. Уникальность этого состояния особо подчеркивается:

Богиня ты, мечта! Дары твои бесценны… [Там же]

В отличие от лирического героя Дмитриева, герой Батюшкова строит свою систему ценностей по-другому. Для него творческий процесс начинается с состояния «лени» как медитативного погружения в себя, отрешенности от быта и мелочной повседневности, а не завершается им, как у Дмитриева. Мечта может принимать образ «супруги боязливой», тогда как восторг души преображает самого поэта («как быстра мошка»).

Художественный мир Батюшкова организован иначе, нежели у Дмитриева, где сливаются воедино две сферы, реальная и созданная творческим воображением. Здесь, напротив, четко разделяются реальная жизнь и мечта; лирический герой отдает предпочтение мечте:

Счастливая мечта, живи, живи со мной!
Ни свет, ни славы блеск пустой
Даров твоих мне не заменят [Там же].

Способность мечтать дана не каждому, поэтому поэт указывает на исключительный характер этого переживания, его элитарность:

Души поэтов свойство:
Идя забвения тропой,
Блаженство находить мечтой [1, с. 66].

Пафос стихотворений разительно отличается. Восторженный и мощный по своей силе тон стихотворения Дмитриева и возвышенно-умиротворяющая тональность «Мечты» Батюшкова определяют исходную разницу в восприятии состояния творчества. Дмитриев мастерски передает состояние поэтического восторга с помощью стилизации художественных приемов одической поэзии XVIII в.

Таким образом, контрастное противопоставление тональностей обоих стихотворений позволяет продемонстрировать существенные различия в восприятии образа поэта в разных ценностных планах.

Композиционно стихотворения также обладают рядом особенностей, отражающихся на иных художественных уровнях лирического произведения.

Стихотворение Дмитриева, меньшее по объему, состоит из одной строфы. Образный ряд строится на описании перемещения героя в мировом пространстве реальной и небесной сфер при помощи использования языковых средств, обладающих

семантикой скорости, мгновенности («мчишь», «вмиг», «быстра», «стремглав падет», «миг»). Особо подчеркивается интенсивность переживаний лирического героя на пунктуационном уровне (обилие восклицательных знаков). Определяющим становится стилистический прием градации, разворачивающийся на протяжении всего текста стихотворения; нарастание эмоционально-экспрессивной силы переживаний героя в финале завершается рядом синонимов, символизирующих пик испытываемых героем эмоций:

Вихрь, шум, рев, свист, блеск, треск, гром, звон… [5, с. 283].

В элегии Батюшкова нет четкого деления на равновеликие строфы – они разного объема, с постоянно меняющимся ритмическим рисунком, что говорит о самой сущности лирического героя как мечтателя, далекого от каких-либо условностей и реалий действительности.

Степень насыщенности стихотворений поэтическими образами доказывает различие типов лирических героев. Дмитриев владеет художественными приемами передачи состояния поэтического восторга: образы природы передают широту охвата взглядом героя мира, присутствует архаическая лексика, использована поэтика мифологизирования с помощью имен богов. Поэт превращается в провидца, витию, прозревающего глобальные масштабы мира.

«Мечтатель» Батюшкова создает поэтический мир сам, силой своего воображения путешествует при помощи мечты, перенасыщая свою речь образами римской, греческой, кельтской мифологии и истории (Сельмские леса, зефир, Кромла, нимфы, грации, бард и др.), упоминая имена исторических лиц Древней Греции, Рима, Скандинавии (Оскар, Анакреон, Гораций). Однако изменение героем своего пространственно-временного местоположения происходит более размеренно и спокойно, нежели в стихотворении Дмитриева. Это подчеркивается особенностями стихотворного размера: четырехстопный ямб стихотворения Дмитриева передает интенсивность и динамику, тогда как разновеликие стопы в стихотворении Батюшкова с преобладанием размеренного шестистопного ямба создают атмосферу умиротворенности и покоя.

Таким образом, композиционно-стилистические особенности проявляются на ритмическом и образном уровнях стихотворений. Обращение к разным эмоциональным состояниям в стихотворениях характеризует разнонаправленные творческие установки поэтов.

Итак, рассмотрев особенности творческих установок в поэзии Дмитриева в сопоставлении с авторами классицизма и предромантизма, мы пришли к следующим выводам.

В творчестве Дмитриева, в отличие от поэзии Державина, культивируется чувствительная поэзия сентиментализма, преображающая символику предшествующего литературного этапа, обращающаяся к изображению внутреннего мира человека.

Батюшков соединяет элементы трех художественных парадигм (классицизма, сентиментализма и романтизма), поэтому на фоне его творчества мы находим в стихотворении Дмитриева совмещение традиций нормативной организации лирического произведения, характерной для одической поэзии XVIII в., со свободной субъектно-объектной структурой, где лирический герой уже не одического типа, но, напротив, обладает развитой восприимчивостью и тонкой душевной организацией, свойственной герою жанра элегии.

Библиографические ссылки

1. Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. В. Фридмана. – М.; Л.: Советский писатель, 1964. – 353 с. – (Библиотека поэта. Большая серия – 2-е изд.).
2. Благой Д. Д. Гаврила Романович Державин. Вступительная статья // Державин Г. Р. Полное собрание стихотворений. – Л., 1957. – 464 с. – (Библиотека поэта; Большая серия). – С. 5–77.
3. Державин Г. Р. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. и общ. ред. Д. Д. Благого, примеч. В. А. Западова. – Л.: Советский писатель, 1957. – 464 с. – (Библиотека поэта; Большая серия).
4. Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. Записки действительного тайного советника Ивана Ивановича Дмитриева: в 3 ч. / вступ. ст. М. А. Дмитриева. – М.: Изд. М. А. Дмитриева, 1866. – 316 с.
5. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений / сост., вступ. ст. и коммент. Г. П. Макогоненко. – Л.: Советский писатель, 1967. – 501 с.
6. Еременко Л. И. Поэзия И. И. Дмитриева: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Еременко Людмила Ивановна. – Л., 1983. – 170 с. – Библиогр.: с. 151–170.
7. Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века / В. М. Живов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 591 с.
8. Лебедев Е. Н. Ирония и слезы чувствительной поэзии // Дмитриев И. И. Стихотворения: К лире / сост. и примеч. Е. Лебедева, М. Георгадзе; вступ. ст. Е. Лебедева. – М.: Советская Россия, 1987. – 288 с., 1 л. Портр. – Поэтическая Россия) – С. 5–15.
9. Ломоносов М. В. Избранные произведения / вступ. ст., сост., примеч. А. А. Морозова. Подгот. текста М. П. Лепехина и А. А. Морозова. – Л.: Советский писатель, 1986. – 552 с.
10. Русские поэты и писатели. Краткий биографический словарь / отв. ред. А. М. Панченко. – М.: Наука, 2000. – 571 с.
11. Словарь символов // Джек Тресиддер / пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.: ил.
12. Словарь сюжетов и символов в искусстве // Джеймс Холл / пер. с англ. А.Е. Майкапара. – М.: Крон-пресс, 1996. – 656 с.
13. Фридман Н. В. К. Н. Батюшков. Вступительная статья // Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. – М.; Л.: Советский писатель, 1964. – 353 с. – (Библиотека поэта. Большая серия. – 2-е изд.).– С. 5–52.

Глава 2.2. ***Феномен русской литературы: первая половина XIX века***

Н. П. Жилина

Российский государственный университета им. Иммануила Канта (г. Калининград)

ДВА ЖЕНСКИХ ПОРТРЕТА В НЕЗАВЕРШЕННЫХ ПОВЕСТЯХ А. С. ПУШКИНА

Произведения А. С. Пушкина, оставшиеся неоконченными, издавна привлекали внимание исследователей, хорошо понимавших их значение не только для воссоздания максимально точного контекста пушкинского творчества, но и для дальнейшего развития всей русской литературы. Среди художественной прозы особый интерес в этом плане представляют «Египетские ночи», а также «светские» повести 30-х годов, в которых отчетливо и ярко отразились духовные искания А. С. Пушкина, характерные для этого времени. Повесть «Египетские ночи», создававшаяся в 1835–1836 годах и оставшаяся незавершенной, включает в себя два главных сюжетно-тематических плана: тему художника-творца (воплощенную в образах Чарского и импровизатора) и сюжет о Клеопатре. Линия, связанная с египетской царицей, имеет соответствия в предшествовавших опытах Пушкина, как прозаических (светские повести рубежа 20–30-х годов, оставшиеся в отрывках), так и стихотворных. Еще в октябре 1824 года в стихотворении «Клеопатра» Пушкиным был «разработан сюжет, основанный на данных исторического сочинения «О знаменитых мужах», приписываемого Аврелию Виктору» [1]. Стихотворение имеет событийную канву: на своем пиру египетская царица Клеопатра предлагает любому из присутствующих купить ее ночь ценою своей жизни:

Внемлите мне: могу равенство
Меж вас и мной восстановить.
В моей любви для вас блаженство?
Блаженство можно вам купить:
Кто к торгу страстному приступит?
Свои я ночи продаю.
Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою? [1: 2, с. 222]

Это стихотворение обычно включается в повесть «Египетские ночи» в переработанной в 1828 году редакции. В тексте 1824 года подчеркивается, прежде всего, *гордость* царицы: «И гордый взор она обводит // Кругом поклонников своих…», у нее «гордый

глас», она «гордо восстает» [1: 2, с. 223]. Являясь для своих подданных кумиром («Все, Клеопатру славя хором, // В ней признавая свой кумир, // Шумя, текли к ее престолу…» [1: 2, с. 222]), царица в таком ключе и строит отношения с ними: готовая исполнить все их желания на «ложе любви» («Властителей моих последние желанья // И дивной негою и тайнами лобзанья, // Всей чашею любви послушно упою…» [1: 2, с. 223]), она за это ожидает и требует от них той самой великой жертвы, какой является для человека жизнь. С другой стороны, она и свой поступок расценивает как неслыханную жертву, приносимую в дар обитателям Олимпа: богине любви Афродите (названной здесь Кипридой) и подземным богам смерти – об этом она повествует в своем монологе:

Неслыханно тебе, Киприда, я служу,
И новый дар тебе ночей моих награда.
О боги грозные, внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов печальные цари!
Примите мой обет… [1: 2, с. 223]

Не случайно в монологе Клеопатры подчеркивается именно «служение статуе» Афродите – богине, имеющей «древнее ***хтоническое*** происхождение», обладающей «космическими функциями мощной, пронизывающей весь мир любви». Она «считалась богиней гетер, сама именовалась гетерой и блудницей», ее любовной власти были подчинены не только люди, но и боги [2, с. 132–133]. В «историческом анекдоте» Аврелия Виктора главной чертой египетской царицы, составляющей основу ее столь необычного поступка, является сладострастие – в пушкинской Клеопатре на первый план выходит сила и мощь натуры.

В редакции 1828 года психологический портрет Клеопатры усложняется: ее *холодность* и *презрение* направлены теперь не только на поклонников, они выражают ее мировосприятие в целом. В свою очередь и отношение к египетской царице со стороны подданных становится иным: это уже не столько поклонение кумиру, сколько любовь и обожание прекрасной женщины: «Сердца неслись к ее престолу…» [1: 6, с. 387]. Работе над «Египетскими ночами» предшествовали не только стихотворные, но и прозаические опыты Пушкина в жанре светской повести, оставшиеся в отрывках: «Гости съезжались на дачу…» (1828), «На углу маленькой площади…» (1830–1831), «Мы проводили вечер на даче…» (1835). Для последней из них была создана новая стихотворная редакция, объединившая в себе переработку ранее существовавших стихов с написанными вновь. Все три текста представляют собой, по сути, фрагменты жизненной истории одной и той же героини (не случайно она везде носит имя Зинаида), запечатлевшие различные этапы ее жизни и душевного состояния. В двух первых текстах о Клеопатре не упоминается ни слова, однако «страстность, порывистость, неудовлетворенность

Зинаиды Вольской выдают в ней психологический тип, родственный героине пушкинского стихотворения 1828 г.» [3, с. 292].

В отрывке «Гости съезжались на дачу…» (1828) перед читателем предстает красавица «в первом цвете молодости» [1: 6, с. 563], которая «осмеливается явно презирать» [1: 6, с. 565] общественные установки. Знакомство с героиней происходит в момент ее появления на даче среди уже собравшихся гостей. В нарушение всех приличий она уединяется с одним из них на балконе в течение трех часов, вызывая этим иронию мужчин и явное неудовольствие присутствующих дам. Такое поведение героини не может не стать предметом обсуждения: «Важная княгиня Г. проводила Вольскую глазами и вполголоса сказала своему соседу:

– Это ни на что не похоже.

– Она ужасно ветрена, – отвечал он.

– Ветрена? Этого мало. Она ведет себя непростительно. Она может не уважать себя сколько ей угодно, но свет еще не заслуживает от нее такого пренебрежения. <…>

– Признаюсь: я принимаю участие в судьбе этой молодой женщины. В ней много хорошего и гораздо менее дурного, нежели думают. Но страсти ее погубят.

– Страсти! Какое громкое слово! Что такое страсти? Не воображаете ли вы, что у ней пылкое сердце, романическая голова? Просто она дурно воспитана…» [1: 6, с. 562]. Таким образом, читателю предлагается два варианта объяснения поведения героини – какой из них окажется верным, должно определиться в ходе событий. Краткая экспозиция не дает представления о том, как сформировались в личности героини те или иные черты, но в ее поступках видны решительность, сила и смелость характера. «Зинаида Вольская, – сообщает автор, – лишилась матери на шестом году от рождения. Отец ее, человек деловой и рассеянный, отдал ее на руки француженки, нанял учителей всякого рода и после уж об ней не заботился. Четырнадцати лет она была прекрасна и писала любовные записки своему танцмейстеру. Отец об этом узнал, отказал танцмейстеру и вывез ее в свет, полагая, что воспитание ее окончено» [1: 6, с. 563].

При первом появлении в обществе Зинаида производит впечатление человека «естественного», не испорченного условностями света, что вызывает вначале снисходительное отношение окружающих: «Ее искренность, неожиданные проказы, детское легкомыслие производили сначала приятное впечатление, и даже свет был благодарен той, которая поминутно прерывала важное однообразие аристократического круга. Смеялись ее шалостям, повторяли ее странные выходки» [1: 6, с. 564]. Воспринимая жизнь как своеобразную игру, она и в замужестве видит, прежде всего, возможность примерить на себя образ светской дамы: «Зинаида горела нетерпением быть замужем, чтобы видеть у себя весь город», – с некоторой долей иронии объясняет ее состояние автор [1: 6, с. 563]. В стремлении к свободе от светских условностей она готова пренебречь и принципами приличий, и соображениями этикета, и мнением окружающих. Но детское начало, доминирующее в ее душе и открыто проявляющее себя в поступках, не спасает

ее от ошибок, вызванных отсутствием устойчивых нравственных ориентиров. Душа и ум молодой женщины устремлены к любви, которой она не обрела в замужестве. «Между молодыми людьми, ее окружающими, Зинаида отличила Минского», что, по мнению автора, имело свое объяснение: «некоторое сходство в характерах и обстоятельствах жизни должно было их сблизить» [1: 6, с. 564].

Образ этого героя (в других текстах он фигурирует под именами Володский и Алексей Иванович) несет в себе явные черты «онегинского» типа с его скукой, самолюбием и эгоизмом. Минский, который «не любил света, но не презирал, ибо знал необходимость его одобрения» [1: 6, с. 565], с готовностью включился в увлекательную для него «игру»: он «подстрекал ее ободрением и советами, сделался ее наперсником и вскоре стал ей необходим» [1: 6, с. 565]. Когда Минский понял, какие чувства испытывает к нему Зинаида, «самолюбие его было тронуто» [1: 6, с. 566]. Не ожидая от юной и, как ему казалось, легкомысленной красавицы проявления сильных страстей, молодой человек «предвидел связь безо всяких важных последствий. <…> Вероятно, если б он мог вообразить бури, его ожидающие, – добавляет автор, – то отказался б от своего торжества…» [1: 6, с. 566]. Однако, вопреки его представлениям, ход событий оказался иным. Поверив в глубину и искренность его чувства к ней, Зинаида оставляет мужа и, переехав из центра Петербурга на окраину, поселяется «на углу маленькой площади». Этот сюжет разработан в отрывке второй повести, где героиня («бледная дама, уж не молодая, но еще прекрасная» [1: 6, 571]) с сердечной болью убеждается в охлаждении к ней своего избранника. В третьем отрывке («Мы проводили вечер на даче…») Зинаида Вольская – уже «вдова по разводу» [1: 6, с. 602], сдержанная и молчаливая, но с «огненными пронзительными глазами» [1: 6, с. 609]. При рассмотрении всех трех текстов в совокупности, как сюжетного единства, хорошо заметно, какие кардинальные изменения происходят во внутреннем мире героини, в состоянии ее души: живой интерес к жизни и горячее желание познать ее важнейшие стороны сменяются после перенесенных страстей и страданий состоянием внутренней опустошенности. Такой предстает Зинаида Вольская в последнем отрывке, где и появляется сюжет исторического анекдота о Клеопатре, изложенный главным героем.

Нужно заметить, что в изображении египетской царицы здесь появляются и новые психологические детали, и бытовые подробности (описание нарядов, драгоценностей), отсутствовавшие в прежних вариантах, – так создается картина жизни, до предела заполненной плотскими утехами, которые, конечно, ни в коей мере не могут утолить душевного голода:

Всечасно пред ее глазами
Пиры сменяются пирами,
И кто постиг в душе своей
Все таинства ее ночей?..

Вотще! В ней сердце глухо страждет,
Оно утех безвестных жаждет –
Утомлена, пресыщена,
Больна бесчувствием она… [1: 6, с. 606]

Сердечная пустота и скука, в которых, прежде всего, и выражается состояние пресыщения, являются следствием погружения в сферу сугубо плотских влечений и интересов, когда жизнь оказывается заполненной исключительно удовольствиями и человек полностью сосредоточивается на них. Любовь, сведенная лишь к телесному наслаждению, неминуемо вызывает охлаждение души и в конечном итоге приводит к полному бесчувствию. «В моей любви для вас блаженство?» – полувопросительно-полуутвердительно произносит царица и предлагает своим подданным: «Блаженство можно вам купить…» [1: 6, с. 387]. Вполне естественно, что изначальное представление о *блаженстве* как истинном «счастии» и «высшей степени духовного наслаждения» [4] при отсутствии *духовных* ценностей связывается прежде всего с любовной страстью. Жизнь, лишенная высокой цели, теряет свой истинный смысл: она выглядит пустой игрушкой в руках высших сил – отсюда и желание самого человека, особенно если он, как Клеопатра, вознесен на самую вершину власти («Покорны ей земные боги» [1: 6, с. 605]), «разыграть партию», где ставкой является чужая жизнь. Одновременно такая «игра» предоставляет возможность обнаружить иерархию ценностей в чужой душе: страсть или жизнь окажутся для человека в конечном итоге выше всего?

Ситуация испытания, центральная в сюжете о Клеопатре, становится предметом обсуждения собравшихся на даче, и самый убежденный и заинтересованный голос в этом разговоре принадлежит главному герою. Услышав суждение о том, что «таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид», он горячо возражает: «Отчего же несбыточен? Неужто между нынешними женщинами не найдется ни одной, которая захотела бы испытать на самом деле справедливость того, что твердят ей поминутно: что любовь ее была бы дороже им жизни. <…> Да и самое условие неужели так тяжело? Разве жизнь уж такое сокровище, что ее ценою жаль и счастия купить? Посудите сами: первый шалун, которого я презираю, скажет обо мне слово, которое не может мне повредить никаким образом, и я подставляю лоб под его пулю. <…> И я стану трусить, когда дело идет о моем блаженстве? Что жизнь, если она отравлена унынием, пустыми желаниями! И что в ней, когда наслаждения ее истощены?» [1: 6, с. 606–607]. Дальнейший разговор между главным героем и Зинаидой Вольской показывает, что они оба вполне готовы повторить и принять условия Клеопатры. Так образ египетской царицы оказывается непосредственно соотнесенным с внутренним обликом современной женщины, а нравы и психология Древнего мира образуют параллель живой современности.

Переплетение сюжетного движения с импровизацией о Клеопатре в этом отрывке более наглядно, чем в само́м тексте повести «Египетские ночи», вся суть которой

для многих читателей и критиков XIX века была сосредоточена лишь в «анекдоте» о египетской царице. В полемике с ними глубокое и точное толкование философского и нравственного смысла этого пушкинского шедевра дал Достоевский. Считая незаконченность «Египетских ночей» мнимой и называя их «самым полным, самым законченным произведением нашей поэзии» [5], он увидел в них отражение всеобщего состояния мира в момент страшного кризиса античной цивилизации. Клеопатра, разъяснял он, – «это представительница того общества, под которым уже давно пошатнулись его основания. Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего у настоящего, надо заполнить жизнь одним насущным. Все уходит в тело, все бросается в телесный разврат и, чтобы пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения, самые ненормальные явления становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает» [5, с. 135–136]. В своей статье Достоевский раскрывает тот образ языческого мифа, который создан в пушкинской повести и главная суть которого определяется идеей самообожествления человека. Жажда плотского самоуслаждения, по мысли Достоевского, приводит к страшному извращению природы, из которой постепенно исчезает все человеческое, в результате чего «в прекрасном теле» оказывается скрытой «душа мрачно-фантастического, страшного гада» [5, с. 136]. Античный сюжет «Египетских ночей», в котором запечатлен канун гибели погрязшей в неправде и грехах цивилизации, не только позволяет понять, «к каким людям приходил тогда наш Божественный Искупитель» [5, с. 136], но и сопряжен с картиной жизни современного общества – особенно ярко высвечивает и обнажает те уродливые черты, которые исказили «божественную душу» современного человека. Главные ценностные установки языческого мира через множество столетий в прежнем, сохраненном без изменений виде проявляются в мировосприятии пушкинских современников: находясь в мучительном поиске счастья, они не могут его представить иначе, как только в упоении телесными радостями, и не видят смысла в жизни, «когда наслаждения ее истощены». Как показывает Пушкин, душа современного человека, «отравленная унынием, пустыми желаниями», не в силах восстановить внутреннее равновесие, не может обрести настоящую гармонию, поскольку в стремлении к бесконечной, беспредельной свободе самоутверждения все больше и больше удаляется от истины.

Библиографические ссылки

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 2. – С. 425. Далее все цитаты будут даны по этому изданию: первая цифра в скобках обозначает том, вторая – страницу.

2. Афродита // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1991–1992. – Т. 1.
3. Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). – Л: Наука, 1987.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. – Т. 1. – С. 95.
5. Достоевский Ф. М. Ответ «Русскому вестнику» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 19.

Е. В. Греджева

Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина

ГЕРОИНИ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1820–1830-х ГОДОВ XIX ВЕКА: ПОИСКИ ЖЕНСКОГО СЧАСТЬЯ

Русскую прозу 20–30-х годов XIX века отличает возросший интерес к миру человеческой души, к осознанию личностью своего предназначения. На пути познания себя герои повестей и романов преодолевают сложные жизненные коллизии, вступают в конфликт с обществом, проходят через страдания, путём лишений и борьбы. В статье речь идет о прозе писателей так называемого «второго ряда», не столь известных и печатаемых, но внесших свой вклад как в формирование читательского сознания, так и в развитие русской литературы. К этому периоду относятся романтические произведения В. Ф. Одоевского, В. П. Титова, Н. Ф. Павлова, Н. А. Полевого, Е. А. Ган, в которых главным предметом изображения становится жизнь обыкновенного человека. Можно смело сказать, что центральная роль в прозе начала века отводится герою-мужчине и гораздо реже – женщине (повести В. Ф. Одоевского «Княжна Зизи», повести Е. А. Ган). Поиски молодым человеком своего места в жизни, его столкновение с жестоким миром, его муки творчества – движущие силы сюжетов большинства прозаических произведений. Главный герой не только действует, совершает поступки, он человек чувствующий, переживающий, страдающий. И в этом его сила и привлекательность. Ценность личности определяется способностью сделать нравственный выбор, проведя его через свои чувства, созрев духовно.

Развитие сюжета в повестях тесно связано с любовной линией: герои встречаются, возникшее чувство наталкивается на препятствия (разлуку, социальное неравенство или брачные узы одной из сторон), которые чаще всего становятся непреодолимыми. В ситуации борьбы с преградой на пути любви раскрываются характеры главных героев.

Создавая образы своих героинь, авторы прежде всего обращаются к портрету. Перед читателем предстают изысканные красавицы (Адельгейда у Полевого, Мария у Титова) и просто милые дамы. Но всегда особое внимание уделяется одухотворенно-

сти взгляда, естественности движений. Героини обаятельны каждая по-своему. Любимый портрет – портрет женщины с ребенком (У Одоевского, Титова). Другой распространенный прием – изображение женщины на фоне пейзажа (Ган, Титов). Читатель видит внешний облик героини таким, каким рисует его автор. А вот облик духовный раскрывается через характеристики, данные другими героями, чаще всего влюбленными мужчинами.

Основное испытание на пути главных героев – любовное чувство. Способность любить становится мерилом зрелости человеческой личности. И Антиох у Н. Ф. Павлова, и офицер С. у Н. А. Полевого, и Осман-бей у В. П. Титова проходят через любовные испытания.

В рассматриваемых произведениях важна роль и женских образов. Героиня русской прозы 20–30-х годов XIX века – сюжетообразующее начало, движущая сила важнейших событий, залог развития лирической составляющей. Кто же она?

Начало XIX века – время популярности зарубежных романов о женщине нового времени, прежде всего, романов г-жи де Сталь, позже Жорж Санд. Их героини сами выбирают свою судьбу. Будучи свободолюбивыми и независимыми, они стали идеалом эмансипированной женщины во Франции [1]. В русском обществе представления о предназначении женщины, о женском счастье были иными, но в художественной прозе рассматриваемого периода судьба женщины всегда в центре внимания.

Проза 20–30-х годов демократична: на ее страницах и княжны (повести В. Ф. Одоевского «Княжна Мими», «Княжна Зизи»), и крестьянки (повесть О. М. Сомова «Русалка»), и актрисы неизвестного происхождения (повесть Н. А. Полевого «Блаженство безумия»), и дочери богатых горожан (Аврора в «Монастыре Св. Бригитты» В. П. Титова), и провинциальные помещицы (Наталья Степановна в «Ятагане» Н. Ф. Павлова). Социальная принадлежность не является определяющей для характеристики героини. Прежде всего, автора интересуют в ней те душевные качества, которые дают возможность, с одной стороны, пробудить сильное чувство, а с другой, – глубоко любить самой. В связи с этим место в социуме становится условием, в котором складывается внешнее развитие взаимоотношений, порой социум мешает сближению героев, но не является помехой для возникновения истинного чувства.

Так в «Именинах» Павлова между главным героем и предметом его любви – социальная пропасть. Она дворянка, он крепостной. Но это не мешает возникновению сильного чувства, хотя становится главным препятствием для взаимного счастья.

Разный социальный статус влюбленных является причиной трагедии, описанной в «Блаженстве безумия» Полевого. Актриса с сомнительной репутацией неизвестного происхождения не может составить достойную партию для дворянина. Это и стало причиной печального исхода их отношений: девушка умирает, Антиох сходит с ума. Но погибают люди, а не их чувства. Мир чувств существует по собственным законам, не подвластным реальному миру.

Любимая женщина в русской прозе 20–30-х годов XIX века воспринимается героями прежде всего как высшее существо, а не как объект физического желания. Ее любят глубоко и страстно, преклоняются перед ней, но в описании чувства почти отсутствует эротический элемент. Любовь осмысляется авторами как высшее чувство, относящееся к сфере духовного, не терпящее грубого вмешательства. По мнению прозаика Титова, любовь в цивилизованном мире – чувство единства душ, мера духовной зрелости, данная человечеству христианством. Страсть же как основа любви относится к античности, когда человек жил больше инстинктами [2].

Следует отметить, что героини действуют, строго осознавая свою социальную роль. Для них ясно: женщина может жить в согласии с собой и обществом (одинаково важно и то, и другое), если станет верной женой и любящей матерью. Александрина у Павлова, Маргарита Савишна у Сомова, Эмма у Титова – все это замужние женщины, не мыслящие себя вне семьи. Только в замужестве представляют свое счастье с любимым Мария и Вера у Титова, Адельгейда у Полевого, Горпинка у Сомова. Княжна Зизи в одноименной повести В. Ф. Одоевского страдает, поскольку не может стать женой любимого человека. Она хочет материнского счастья и по существу заменяет мать своей племяннице. Автор подробно описывает то удовольствие, что дает Зизи общение с маленьким ребенком. Он рисует ее портрет, подчеркивая, что нет ничего прекраснее, чем женщина и дитя, хотя красавицей в привычном смысле княжну назвать нельзя. Подобный портрет матери с ребенком присутствует и у Титова в «Неправдоподобных рассказах чичероне дель к…», где герой не может оторвать глаз от Эммы, ласкающей свою дочь. В противоположность этому у Одоевского показано ложное счастье княжны Лидии, для которой самым важным является возможность состояться в светской жизни. Итог печален: Лидия умирает, так и не поняв, что происходит в ее семье.

Мотив запретной страсти – один из важнейших в русской прозе начала века [3]. Героини ставят понятие чести и долга очень высоко. Эмма у Титова в «Неправдоподобных рассказах…» много лет скрывает свою любовь к другу семьи Каталкину. А Мария (в том же романе), будучи не замужем, отказывается от возможного счастья с любимым, так как он не христианин. Не может пойти на измену нелюбимому мужу и Ольга в «Идеале» Ган: «Я не могу, я не должна любить вас. Я замужем!» [4]. Так в повести вновь утверждается мысль о невозможности счастья в реальной жизни.

Духовная цельность, осознание моральной ответственности за свои поступки в глазах других и своих собственных – вот что отличает этих героинь. Уступка замужней женщины любовной страсти трактуется как преступление. С грехом соседствует и наказание. Так, умирает в молодости от непонятной болезни героиня «Трактирной лестницы» Бестужева. Княжна Зизи, ослепленная любовью к чужому мужу, лучшие годы потратила на человека, ограбившего ее и сестру. Ее личная жизнь так и не сложилась.

Героини русской прозы прекрасны, они духовно выше окружающего большинства, хотя выразить их развитие, поиск собственного «Я» авторы не стремятся. Что происходит в душе женщины, много лет живущей в браке, занимающейся домом,

какие изменения происходят в ее внутреннем мире и есть ли они – эти вопросы почти не рассматриваются в русской прозе 1920–30-х годов.

Исключение составляет героиня повести Одоевского, показавшего динамику вырождения женской души, если женщина не стала женой. Его княжна Мими превратилась в монстра гостиных, чьего мнения и осуждения боятся люди. Интригами героиня возмещает то унижение, которое уготовило ей общество и которое во многом она сама усугубляет собственными домыслами. Так возможность увидеть изменения, происходящие в душе женщины, появилась там, где читателю представили редкий пример героини, несущей не благо, а зло. Но ее деградация, по мнению автора, опять же связана с тем, что отличает Мими от большинства «гармоничных» героинь – невыполнением социально-половой роли. Рядом с Мими – овдовевшая сестра. Женщины воспитаны одинаково, но сколь велика пропасть между их душами! Не черты характера, не уровень образованности, а отсутствие вожделенного семейного статуса стало причиной духовного вырождения героини.

В том же направлении развивается сюжет повести Н. А. Бестужева «Трактирная лестница». Нарушение семейных нравственных норм становится трагедией для героини, допустившей неверность в браке и осознавшей свой грех. Это и привело ее к смерти. Даже возможность близости с любимым в таком случае не дает ей счастья. Взаимное чувство вне семьи не делает героиню счастливой.

И все же проблема личностной состоятельности женщины появляется в романтической художественной прозе. Проявляется интерес к этому вопросу в связи с темой женского воспитания в России. Довольно подробно и иронически говорится о женском образовании у Сомова в повести «Матушка и сынок»: «...пробыла три года у мадамы и дошла до такого совершенства, что говорила без запинки ма-шер и се-сюперб по-французски, наигрывала на фортепиано: «Войди в чертог ко мне златой» [5, с. 181]. У Одоевского сказано о воспитании женщины в «Княжне Мими». Писатель склонен обвинять скорее общество, чем девушку, получившую подобное воспитание: «…вините, плачьте, проклинайте развращенные нравы нашего общества. Что же делать, если для девушки в обществе единственная цель – выйти замуж! Если ей с колыбели слышатся эти слова – «когда ты будешь замужем!» [6, с. 259]. Ее учат танцевать, рисовать, музыке для того, чтобы она могла выйти замуж: ее одевают, вывозят в свет, ее заставляют молиться Господу Богу, чтоб только скорее выйти замуж. Это предел и начало ее жизни. Это самая жизнь ее. Что же мудреного, если для нее всякая женщина становится личным врагом, а первым качеством в мужчине – удобоженимость. Плачьте и проклинайте, но не бедную женщину». Совсем иначе воспитывались девушки в повести «Идеал» Е. Ган: «…мать старалась от нежного возраста изощрить в них до высочайшей степени чувство благородства; предметами их благоговения были деяния великих мужей». Юные героини много читали: «библиотека нескольких сот томов была отворена для них от тринадцатилетнего возраста». Но писательница тут же замечает,

что такое воспитание – редкость, а плоды его лишь стали причиной отчуждения героинь от общества.

Стремление понять психологию женщины очевидно у многих прозаиков. Одной из важнейших становится проблема семейной пары, не способной достичь гармонии в отношениях. В «Именинах» Павлов подробно описывает сначала семейную идиллию героев, а затем страдания супруги, к которой вдруг охладел муж. В «Неправдоподобных рассказах…» Титов объясняет, почему героиня находит собеседника и родственную душу вне семьи: муж считает, что для жены довольно простых хозяйственных дел, чтения и общения с ребенком. Женщине, по мнению ее мужа, не нужна интеллектуальная пища, общение с интересными собеседниками. Вообще не рассматривается мужчиной способность женщины к рефлексии, переоценке ценностей. Так появляется мотив «духовного сиротства» женщины (определение Е. А. Ган). В нем, по мнению Титова, и кроется причина супружеской неверности. Уместно вспомнить, что подобные ситуации всегда были распространены. Друг Титова В.Ф. Одоевский долгое время находил для себя близким по душе и интеллектуальным потребностям другом замужнюю женщину [7]. А та в свою очередь видела в нем то, что не смогла обрести в семье. Е. А. Ган так писала о муже героини повести «Идеал», произведении «дебютном, но во многом программном для писательницы» [8, с. 10]: «О счастии женщины он имел короткое и ясное понятие: благосклонное обращенье, снисходительность к капризам и модная шляпка, – вот что, по его мнению, не могло не осчастливить женщины». Что же остается женщине, духовно и интеллектуально развитой? Е. А. Ган так характеризует состояние своей героини: «Чувства в этом случае – как травка не тронь меня: они от неприятного прикосновения сжимаются и увядают; и хотя, отдохнув, приходят в прежнее состояние, однако отпечаток неосторожной руки остается на них неизгладимо. Ольга поняла свое положение и не имела других разговоров с мужем, как о вещах самых обыкновенных. И это разногласие, это одиночество души усилили в ней склонность к уединению и мечтательности». Недооценка мужчиной истинных потребностей женщины как существа думающего, анализирующего, чувствующего приводит героев не только к семейным проблемам, для непонятой женщины оно означает крушение всех ее идеалов. Вот как говорит о себе Ольга, героиня Е. А. Ган: «Я совершенно отделена от людей, ни одна нить не связывает меня с миром, ни родственная приязнь, ни приобретенная дружба, ни надежда на будущее, ни желание, ни страх. Чего надеяться, чего страшиться мне? Мое прошедшее, настоящее, будущее, все сосредоточилось и погибло в ложной цели моего назначения».

Женщина начала XIX века живет с сознанием, навязанным мужским обществом. Талантливая певица и актриса Адельгейда у Н. Ф. Павлова одержима мыслью, что она не вполне полноценна как член общества, так как показывает свои таланты за деньги. Но ведь других способов выжить у нее нет: она не дворянка, не дочь купца. В самом восхищении ею как женщиной есть любопытный момент: автор и герой считают за добродетель то, что она осознает свое неравенство по отношению к возлюбленному.

Любовь не способна уравнять людей пусть даже не в социальном статусе, а хотя бы в плане личностного, духовного развития.

Стремление княжны Зизи самостоятельно решить судебные проблемы вызывает негодование в обществе: не женское дело. О ней говорят как о почти неприличной женщине. Не своим делом, по мнению общества, занимается и героиня-писательница повести Е. А. Ган «Идеал», окруженная непониманием со всех сторон. Автор прямо ставит вопрос: в чем же женское счастье? «Но какой злой гений так исказил предназначение женщин? Теперь она родится для того, чтобы нравиться, прельщать, увеселять досуги мужчин, рядиться, плясать, владычествовать в обществе, а на деле быть бумажным царьком… Нам воздвигают в обществе троны; наше самолюбие украшает их, и мы не замечаем, что эти мишурные престолы – о трех ножнах, что нам стоит потерять равновесие, чтобы упасть и быть растоптанной ногами ничего не разбирающей толпы».

Один из часто возникающих мотивов – мотив бала, маскарада. То, как героиня воспринимает балы, становится мерилом ее достоинств. Потому героини Одоевского, Ган, Титова чувствуют себя на светских мероприятиях неуютно, порой избегают их. С другой стороны, бал – неотъемлемая часть жизни дворянства, и именно на балу разворачиваются важнейшие в их судьбах события, герои встречаются, объясняются друг с другом. Бал становится важнейшей сюжетообразующей составляющей.

Мотив разбитой жизни и неосуществленной любви сопровождает большинство прозаических произведений этого периода. Адельгейда Полевого умирает, не имея возможности соединиться с любимым, любовь к Эмме губит Федора Каталкина, превращая его в наркомана, затем в чудного старичка сорока (!) лет в романе Титова, остаются трагически одинокими Ольга у Е. Ган и Зинаида у Одоевского, теряет семейное счастье Александрина в «Именинах» Полевого. Этот ряд несчастливых судеб можно продолжать долго. Интересен и тот факт, что общество, построенное по законам мужчин, где удел женщины – дом и дети, не приносит счастья и самим мужчинам. Особенно страдают лучшие из них – способные сильно любить, верные друзья, талантливые люди. В мире реальности авторы не оставляют героям места для счастья, даже если они смелые воины, люди искусства.

Ю. М. Лотман выделил три стереотипа женских характеров в русской литературе, которые «вошли в девичьи идеалы и реальные женские биографии»: «нежно любящая женщина, жизнь и чувства которой разбиты», «демонический характер, смело разрушающий все условности созданного мужчинами мира», и «женщина-героиня», противопоставленная духовной слабости мужчин. Наиболее традиционен для русской литературы образ «нежно любящей женщины», которая безропотно несет свой крест, хотя чаще всего не обретает счастье. Анализируя прозу 20–30-х годов XIX века, можно согласиться с этим утверждением. Такой тип смиренной женщины складывался в русской культуре как идеал веками на основе «Домостроя». Но поражает и другое: если женщины, духовно превосходящие мужчин, уже появились на страницах романтической повести, то полностью отсутствует тип женщины «демонической», ломающий

традиции мужского мира. Читатель видит женщин глупых, пустых, легкомысленных, но нет в романтической повести, будто написанной по канонам древнерусской литературы, женщин-блудниц, женщин, способных на убийство, предательство, другие тяжкие злодеяния. Все они появятся позже. В начале XIX века в сознании общества даже в личной неустроенности женщина сохраняет ценности, на которых держится мир: надежность, преданность, чадолюбие, искренность, самоотверженность и терпение. Русская романтическая проза обозначила те проблемы, решение которых будет дано в литературе середины века, в произведениях Н. Г. Чернышевского, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева и других писателей-реалистов.

Библиографические ссылки

1. Моисеева Л. П. Проблема женской эмансипации в русской литературе 30–40-х годов XIX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ecsocman.edu.ru/data/892/566/1216/017mOISEEWA.pdf
2. Титов В. П. О романе как представителе жизни новейших европейцев // В. П. Титов / Московский вестник. – 1828. – № 2. – С. 47–54.
3. Грихин В. А. Русская романтическая повесть первой трети XIX века // Русская романтическая повесть первой трети XIX века / В. А. Грихин. – М.: Изд. МГУ, 1983. – 480 с.
4. Ган Е. А. Идеал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gan_e_a/text_0010.shtml. Далее цитируется по этому источнику.
5. Сомов О. М. Матушка и сынок // Русская романтическая повесть первой трети XIX века / О. М. Сомов. – М.: Изд. МГУ, 1983. – 480 с.
6. Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Русская романтическая повесть первой трети XIX века / О. М. Сомов. – М.: Изд. МГУ, 1983. – 480 с.
7. Турьян М. А. Странная моя судьба: О жизни Владимира Федоровича Одоевского / М. А. Турьян. – М.: Книга, 1991. – 400 с.
8. Сизова М. А. Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е. А. Ган: автореф. дис. … канд. филол. наук / М. А. Сизова. – М., 2007. – 22 с.
9. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство-СПБ, 1994. – 399 с.

О. В. Волох

Омский государственный педагогический университет

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РЕЦЕПЦИИ Н. В. ГОГОЛЯ И И. В. КИРЕЕВСКОГО

Вопрос о национальной литературе и перспективах ее развития получил отражение в наследии многих представителей русской философской критики, но, пожалуй, стал одним из основополагающих в нравственно-философских исканиях Н. В. Гоголя и И. В. Киреевского. Стремление постичь, по словам Киреевского, «пестрый дух эпохи»,

преодолеть «странный хаос» в русской литературе, устранить раскол в русском самосознании – все это поставило перед писателями проблему поиска некоего объединяющего, примиряющего начала. Таким связующим началом, восстанавливающим органическую целостность бытия, для писателей стала история русской словесности, представленная в критических статьях Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», «Карамзин» из книги «Выбранные места из переписки с друзьями» и в литературно-критических работах Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год» (1830), «Девятнадцатый век» (1832), «О стихотворениях г. Языкова» (1834).

Размышляя об историко-литературном движении отечественной словесности, оба критика акцентируют внимание на историко-литературной значимости реформаторской деятельности Петра Великого. Оценивая Петра I как «великого создателя просвещения» [6], «царя-преобразователя» [2], Гоголь и Киреевский приходят к единому пониманию того, что произведенный им коренной «перелом национальности» оказал положительное действие: открыл путь взаимодействия русской и европейской мысли, ускорил процесс исторического сближения с народами Европы: «<…> воля Бога вложила ему мысль ввести молодой народ свой в круг европейских государств и вдруг познакомить со всем, что ни добыла себе Европа долгими годами кровавых борений и страданий» [2, VI, с. 148]. В связи с этим реформаторская деятельность Петра воспринимается авторами как явление божественного Промысла и начало участия России в просвещении всего человечества. Гоголь в избрании рода Романовых усматривал знак провидения: «Как явно тоже оказывается воля Бога – избрать для этого фамилию Романовых, а не другую! Как непостижимо это возведенье на престол никому неизвестного отрока!» [2,VI, с. 44].

По определению А. Э. Еремеева, «русская мысль пробудилась на проблеме историософской» [3, с. 127]. Именно вопрос о мессианском пути России становится той призмой, под углом которой рассматривается ход развития русской литературы. Киреевский в статье «Девятнадцатый век» раскрыл глубинную метафизическую связь русской истории и литературы XIX в.

Русские мыслители XIX в., продолжая традиции немецкой философии, воспринимали историю в контексте идеалистической диалектики. Каждая нация, в представлении русских романтиков, является духовным целым, выполняя свою особую миссию как носительницы мирового духа. Анализируя ход европейского просвещения, Гоголь, как и Киреевский, приходит к мысли о том, что европейская литература завершила свой период развития, передав эстафету русской словесности.

Основным мотивом «обозрений» Гоголя и Киреевского становится мотив младенчества русской литературы. Метафорически сравнивая этап развития европейской словесности с осенью в «Обозрении русской словесности за 1831 год» (1830), Киреевский утверждает наличие особой перспективы в развитии русской литературы, пережи-

вающей «первую весну», где «каждый цвет ее пророчит новый плод и обнаруживает новое развитие» [6, II, с. 41]. Другими словами, русской литературе писатели отводят мессианскую роль синтеза западноевропейского опыта и распространения истинного просвещения. Подтверждением тому, по мнению авторов, является наличие глубинной онтологической связи русской литературы с божественным источником духовной жизни, что проявляется в творчестве русских авторов и отличает их от рационалистического отношения к природе западноевропейской культуры. В качестве примера Гоголь и Киреевский приводят североамериканскую литературу, которая превратилась в «огромную фабрику стихов, без малейшей тени поэзии» [6, I, с. 153].

Гоголевский анализ истории русской литературы начинается с рассмотрения деятельности «отца стихотворной речи», «господина и законодателя языка» М. В. Ломоносова. Писатель акцентирует внимание на стремлении Ломоносова выразить предназначение России в ракурсе ее «сияющей будущности» в оде «Вечернее размышление о божием величестве», в «Письме к его высокородию Ивану Ивановичу Шувалову» и в «Письме о пользе Стекла». Сравнивая поэзию Ломоносова с «начинающимся рассветом», Гоголь видит в ней первые ростки духовного самосознания русского народа в литературе.

Киреевский в «Обозрении русской литературы за 1829 год» делает акцент на забытой просветительской деятельности Н. И. Новикова. Это объясняется попыткой проследить литературную преемственность традициям просвещения XVIII в. По мысли Киреевского, Новиков подготовил почву для литературной деятельности Карамзина, способствуя формированию общественного мнения и вкуса. Следует заметить, что Новиков выдвинул важное для литературы положение о том, что «просвещение без нравственного идеала несет в себе отраву», то есть фактически заложил критерий оценки литературного творчества, который станет ведущим для гоголевского творческого сознания. По нашему мнению, попытка периодизации Киреевского истории русской литературы, начиная с Новикова, по принципу доминирования в художественном сознании идеи просвещения, последовательна и не имеет принципиальных отличий от гоголевской. Гоголевское соотношение внутренних закономерностей литературного процесса с циклами общественно-исторической жизни опирается на тот же принцип.

В творчестве другого создателя лирической поэзии – «певца величия» Г. Р. Державина, с точки зрения Гоголя, наблюдаются черты истинного творчества: величественный слог, едва уловимое духовное очертание образов, проникнутых вдохновением, попытка изобразить полноту человеческой жизни. Все это, по мнению критика, является свидетельством зарождения в литературе интереса к вопросу времени и исторической памяти, что получило выражение в философско-аллегорической оде Державина «Водопад». В другой оде Державина «На возвращения графа Зубова из Персии» (1797) писатель подчеркивает стремление автора изречь глубокую истину в своем произведении, *«зримо»* представить образ крепкого мужа в изображении старца Каспия, то есть

воплотить правду жизни в художественном образе, которая не увенчалась успехом. Причину этого Гоголь видит в «односторонности» развития поэтического таланта. Односторонность, в его понимании, – это отсутствие у художника идеи душевного самовоспитания и концепции созидательного искусства. Здесь гоголевская мысль перекликается с ведущим тезисом русской философской критики о том, что художественное произведение выражает «целостное мирочувствование автора творца и воспринимается как неразъединимая мыслительная реальность в образах» [3, с. 18]. Художественное произведение становится зеркалом духовного облика писателя, свидетельством единства личности и его поэтического наследия.

С позиции гоголевской религиозной эстетики недостаток душевного образования и односторонность ведут к хаосу в творчестве. Сравнивая утраченную гармонию слога Державина со скрипом несмазанных колес телеги, а стихотворение с «трупом, покинутым душою», Гоголь рассматриывает такой параметр осмысления истории русской литературы, как выявление глубинной взаимосвязи между художественным словом и нравственной чистотой поэта. Здесь, безусловно, получила отражение гоголевская философия жизнестроения 40-х годов, утверждавшая, что слова поэта – это дела его [5]. Поэтому в гоголевском восприятии историко-литературного процесса представители литературы XVIII века не занимают доминирующего положения по сравнению с поэтами-романтиками XIX века.

В литературном процессе XIX века Гоголь и Киреевский выделяют три эпохи, связывая их с именами Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского и А. С. Пушкина, в творчестве которых проявилось новое эстетическое качество литературы.

Карамзинская эпоха определяется как распространение филантропического образа мыслей, обусловленная, по мнению Киреевского, французским влиянием. В поэзии этого периода наблюдается тенденция выразить «жизнь действительную». Мысли Киреевского и Гоголя фокусируются на личностно-деятельностном аспекте творчества Карамзина-историка. Так, Киреевский считает, что чистота души и жизни Карамзина позволила ему создать примиряющую «Историю государства Российского». На созидательной роли «Истории государства Российского» в восстановлении единства русского самосознания делает акцент и Гоголь. В статье «Карамзин» Гоголь, обращаясь к евангельской Притче о пяти талантах, приходит к выводу о том, что Карамзин сумел свято исполнить долг поэта: приумножить данный ему душевный талант. Отталкиваясь от понимания тесной связи между творчеством и состоянием души, Гоголь убежден, что глубокая внутренняя организация души историка позволила Карамзину сказать слово правды, которое не вызывает неприязни и не порождает споров: «Имей такую чистую, такую благоустроенную душу, какую имел Карамзин, и тогда возвещай свою правду: все тебя выслушает, начиная от царя до последнего нищего в государстве» [2,VI, с. 53].

Вторую эпоху, противоположную первой, составляет творчество Жуковского. Киреевский в сосредоточенности поэзии Жуковского «на идеальной, мечтательной» стороне усматривает стремление поэта дать «полное выражения человека». Немецкий романтизм, по мнению Гоголя, оказал благоприятное действие на развитие просвещения России: он обратил русскую словесность к необходимости поиска самобытных начал и осознанию своего предназначения, во многом благодаря «самоцветной» лирике Жуковского. С точки зрения Гоголя, Жуковский освободил русскую поэзию от материальности, придал легкость слогу, создал канонические образцы жанров элегии и баллады в русской литературе. Но критическая мысль Гоголя сконцентрирована в большей мере на деятельности Жуковского-переводчика, умеющего, с одной стороны, представить «вернейший сколок, *слово в слово*, личность каждого поэта» [2,VI, с. 155], а с другой, – сохранить при этом оригинальность и выразить собственную личность, составив верный портрет своей души. Именно в переводах, по мнению Гоголя, начинает наблюдаться эволюция поэта: личность переводчика начинает сливаться с оригиналом и стремится прочувствовать переводное произведение. Последний период творчества Жуковского отмечен Гоголем как «перелом поэтического направления», где задумчивость уступила место «светлости душевной». Свидетельством эволюции творчества Жуковского, по мнению Гоголя, является «Ундина», которая была прологом на пути создания поэмы «Агасфер. Странствующий Жид». Ее создание Гоголь оценивал не иначе, как подвиг, который должен принести ее автору «значение всемирное». В позднем творчестве Жуковского Гоголь отмечает тенденцию создания произведений с отчетливой созидательной концепцией.

Эпоха Карамзина и эпоха Жуковского, с точки зрения Киреевского и Гоголя, выразили два противоположных друг другу начала в поэзии, что было уравновешено третьей примиряющей эпохой Пушкина. Его творчество стало синтезом первых двух направлений. В творчестве Пушкина происходит сближение образованности европейской и русской, что становится началом подлинного пробуждения русского самосознания. Начало историософской рефлексии Киреевский видит в трагедии Пушкина «Борис Годунов» и в исторической поэме «Полтава». Стремление автора в этих произведениях постичь историческую реальность расценивается Киреевским как новая ступень развития литературы.

Гоголь, напротив, высочайшими произведениями Пушкина считает неоконченные романы: «Арап Петра Великого», «История села Горюхина», «Дубровский» и повесть «Капитанская дочка». По мнению критика, в поздней прозе Пушкина происходят сущностные изменения его стиля и мировоззрения, наблюдается процесс приуготовления к исполнению великого замысла. Одним из лучших его произведений Гоголь считает «Капитанскую дочку», в чистоте и безыскусственности которой проявляется стремление Пушкина исполнить главную задачу созидательного искусства. Проявления идеи духовного жизнестроительства, глубокой религиозности Гоголь видит и в стихо-

творении Пушкина «Странник» (1835). Основным направлением гоголевской мысли при анализе художественного наследия Пушкина, Карамзина и Жуковского становится стремление постичь образный мир художника как выразителя идеи духовного просвещения. Таким образом, в историзме творчества Пушкина Гоголь и Киреевский видели начало осознания литературой своего особого пути в деле общечеловеческого просвещения.

В свете своего аскетического идеала автора-творца Гоголь подходит и к оценке личности Пушкина как поэта, «скупого на слова», для которого поэзия – это храм, святыня, в которую он не вносит «растрепанную действительность» жизни. Отталкиваясь от эстетики созидательного искусства, Гоголь и Киреевский не приняли байронического «разочарования» в пушкинском романе «Евгений Онегин». Оба мыслителя, отстаивая высокую идеальную сущность искусства, понимали всю ущербность и односторонность критицизма и скепсиса европейского романтизма, его индивидуализма и пафоса отрицания действительности, возникшего в русской литературе в 40-е годы [5]. Гоголь не принимает и проявлений «безочарования» в творчестве М. Ю. Лермонтова, его легкомысленного отношения к созданию произведения.

Гоголь отказывается от пушкинского направления поэзии «чистого искусства». В качестве аргумента он ссылается на авторскую позицию Н. М. Языкова в его послании «Поэту»: «Иди ты в мир, да слышит он поэта». В этом лирическом тексте, по мысли Гоголя, представлен идеал гражданского поэта, осознающего сакральную природу Логоса. По нашему мнению, посредством этого стихотворения писатель выражает собственное видение перспективы развития литературы, близкой его концепции пророческого служения художника. С точки зрения Гоголя, Языков развивал не пушкинскую традицию, а державинскую. Сравнивая его поэзию с «электрическим восторгом», Гоголь и Киреевский выделяют в качестве её ядра «стремление к душевному простору», а также заостряют внимание на глубокой перспективе его поэтического видения.

Итак, теургический путь развития литературы был намечен, по мысли Гоголя, в творчестве Пушкина, Жуковского, Карамзина, но не стал для них основным. Обращаясь к анализу их творчества, Гоголь видит поэтическую и духовную преемственность в развитии русской литературы, а также намечает в качестве перспективы ее дальнейшего развития религиозное, пророческое служение, духовное просвещение.

Таким образом, сравнивая два историко-литературных подхода к истории русской словесности, следует отметить единство позиций Гоголя и Киреевского в осмыслении литературного процесса. История русской литературы предстает в восприятии русских мыслителей как концептуальное обоснование мессианской роли русской словесности в деле истинного просвещения всего человечества. Главным предметом литературно-эстетического анализа критиков выступает художественное произведение как выражение духовного облика писателя, с последующим выявлением единства творческого наследия и душевной организации художника.

Библиографические ссылки

1. Антонов К. М. Творчество Пушкина в интерпретации И. В. Киреевского // Вестник Московского университета. – Сер. 7. Философия. – 1994. – № 3. – С. 14–20.
2. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. / сост. и комент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. − М.: Русская книга, 1994.
3. Еремеев А. Э. И. В. Киреевский. Литературные и философско-эстетические искания (1820–1830). – Омск: ОмГПУ, 1996. – 171 с.
4. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. – Ростов н/Д: Астрель, 1999.
5. Канунова Ф. З., Айзикова И. А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820−1840-е гг.). − Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. − 304 с.
6. Киреевский И. В. Полн. собр. соч. / под ред. М. Гершензона: в 2 т. − М.: Тип. Императорского Московского ун-та, 1911.

Н. А. Галкина

МОУ «Гуманитарная гимназия № 41» (г. Кемерово)

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЧИЧИКОВА В ПЕРВОМ ТОМЕ ПОЭМЫ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Н. В. Гоголь, приступивший к работе над «Мертвыми душами», в письме В. А. Жуковскому раскрывает свой грандиозный замысел: «вся Русь явится» [1, с. 115]. И далее продолжает: «Огромно, велико мое творение, и не скоро конец его. Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом».

Писатель, обдумывающий работу над поэмой, ощущает себя пророком. Он видит в «Мертвых душах» откровение, которое должно перевернуть русскую жизнь, «возвести» людей к Богу путем перерождения «внешнего» человека во «внутреннего». По Гоголю, эта задача выполнима только через изображение уродливых сторон русской жизни. Он стремится сделать уродливое смешным, заставить читателей в гротескных образах узнать самих себя, а значит, прозреть.

Самим заглавием поэмы автор дал оценку своим героям. Он объясняет название в заметках, относящихся к переработке первой части поэмы. «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир, еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни.

Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление!..

При бальном сиянии, при фраках, при сплетнях и визитных билетах никто не признает смерти…» [2, с. 34].

Мертвая душа «внешнего» человека погружена во мрак, во плоть тесного фрака, не знает добра, не стремится к нему, существует во грехах, забыв об истинных ценностях. Важна оппозиция мертвой души «внешнего», «плотского», «ветхого» человека и живой души «внутреннего», «духовного». Гоголь в предсмертной записке призывал: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, пролазай иначе, есть тать и разбойник».

Мир поэмы не погружен окончательно во мрак. В основе ее гротеска лежит контраст живого и мертвого. Главный герой поэмы Чичиков оказывается внутри этой оппозиции. Как известно, Гоголь хотел создать три тома «Мертвых душ», чтобы провести своего главного героя, согласно католической триаде, через ад, чистилище и рай. Он легко писал первый том, начав его в Петербурге и продолжив работу в Италии, а вот второй том создавал медленно, не удовлетворяясь сделанным. Но будучи больным, заставлял себя работать, воплощая в жизнь, как он думал, замысел Божий, Гоголь не понял, что уже в первом томе «Мертвых душ» состоялось грехопадение, очищение и воскресение главного героя, что Чичиков зло подшутил над своим создателем, уже в первом томе пройдя путь от черта в аду до героя, стремительно летящего вверх на «птице-тройке».

В начале поэмы Чичиков въезжает в губернский город NN. Его описание воспроизводит мифологическую картину мира, где город – преисподняя, населенная грешниками. Это мир гротескный, алогичный, нелепый, безжизненный. Живое обездушено: мужики замечают не Чичикова, а колесо его кареты, портрет молодого человека «в белых канифасовых панталонах» [3] тонет в описании его наряда, красное лицо сбитенщика легко спутать с самоваром из красной меди. Человек уравнен с вещью, насекомым, растворяется в огромном количестве предметов, окружающих его, уходит на второй план.

Образ Чичикова, господина средней руки, раскрывается через способность устроиться в таком мире, стать «своим». «Середина» – это смерть, это крайняя степень обезличенности. Крайнюю точку зрения на срединность Чичикова выражает Д. С. Мережковский, увидевший в главном герое «черта без маски». «Бог есть бесконечное, конец и начало сущего, чёрт – отрицание Бога, а следовательно, и отрицание бесконечного, отрицание всякого конца и начала; чёрт есть начатое и неоконченное; Чёрт – нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость» [4, с. 213]. Чичиков – воплощение середины – чёрт.

Действительно, и портрет, и действия Чичикова в городе NN наполнены мистическим смыслом, инфернальны. Мы еще не знаем цели прибытия Чичикова, его прошлое покрыто тайной, но видим преобладание в главном герое плотского начала: он «пожирает» обед, новости о состоянии края, городские достопримечательности,

афишу. Инфернальны и необыкновенное внимание к собственному телу (два часа моется, бреется, но его отражения в зеркале читатель так и не видит), и брусничный костюм с искрой. Чичиков обладает поразительной способностью к смене масок, результат – «в разговорах с властителями он очень искусно умел польстить каждому», завоевав расположение всех.

Но где же сам Чичиков? Где та маска, которая отражает сущность главного героя? Ни толстый, ни тонкий, Чичиков не открывается читателю в 1-й главе. «Средняя рука» не определена вовсе; для одних она – одна; для других – другая. Неизвестно какая» [5, с. 82].

Мы видим только удачную попытку Чичикова укорениться в этом мире. Но в то же время важный момент характеристики героя – авторская интроспекция – присутствует уже в 10 главе. Собственные мысли о толстых и тонких автор передает Чичикову: «нельзя утаить, что почти такого рода размышления занимали» главного героя.

Наконец, у Чичикова апостольское имя – Павел. В начале жизни евангельский Павел был воспитан в строгой фарисейской традиции, был предан иудаизму, ненавидел христиан, даже участвовал в убийстве диакона Стефана. Но, уверовав, начинает беззаветно служить Христу и мученически умирает. Имя предопределяет судьбу героя. Чичикову тоже предстоит жизнь во грехе – смерть души и воскресение – вечная жизнь.

С апостолом Павлом Чичикова связывает и такая портретная деталь, как нос, вернее, способность высмаркивания чрезвычайно громко. «Неизвестно, как он это делает, но только нос его звучал, как труба», что вызвало уважение трактирного слуги. Вообще, «носологическая» традиция связана с дьяволом, у которого страшный, «неприятный» нос. С другой стороны, по Библии, трубный глас возвещает свободу обитателям земли и Страшный суд. Согласно Сковороде, Павел, стремящийся «приобрести человека» и воскрешающий его из мертвых, – это «Труба вселенной» [6, с. 306].

Таким образом, уже в начале поэмы Чичиков предстает как некая загадка, в нем заложены как потенции инфернального героя, черта, так и потенции живой души. Христианский гуманизм – самая отличительная особенность антропологии писателя. «Суть этой подлинно христианской идеи, по Гоголю, заключается в том, что даже самый падший человек не теряет до конца образа и подобия Божьего и в самой своей сокровенной сути, в тайниках своей духовной свободы сохраняет возможность грядущего возрождения» [7, с. 24].

Путешествие Чичикова к помещикам – хождение по кругам ада, как у Данте в «Божественной комедии». Каждый персонаж – носитель определенного греха, страсти.

Так, круг, хозяин которого Манилов, – травестированный рай. Его дом – на холме, «аглицкий сад» со скудными деревцами – имитация райского сада, отношения с женой и детьми – «образец» утраченной человеком гармонии и любви.

В учительной литературе есть понятие «человека – храма». «Требование «человек должен быть храмом» материализуется в душевной метонимии Манилова (который

«большею частью размышлял и думал») – в «храме уединенного размышления» [8, с. 195]. Душа оказывается вне тела Манилова.

Круги ада соединяет дорога среди бескрайних просторов русских полей. Она ведет героя, делая его движение запутанным, трудным, непредсказуемым. Спустившись с маниловского холма, чичиковская тройка потерялась в бесконечности русского пространства. Образ дороги тесно связан с Чичиковым, говорит о его неукорененности в преисподней, о поисках пути.

Мир Коробочки – внизу, приземлен, состоит из множества мелочей. Окунувшийся в грязь Чичиков приобщается к этому миру, в грозную ночь с громом и молниями оказавшись у небольшого домика помещицы. Грех скопидомства является главным в этом мире, вопреки словам Христа: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют, и где воры подкапывают и крадут. Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют, где воры не подкапывают и не крадут» [9].

Ноздрев – образ человека, потерявшегося во времени, оставшегося язычником, причем дохристианского периода. Связан с фольклором портрет «молодца с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами», с бородою на груди. Апофеоз языческой жизни – ярмарка, откуда возвращается Ноздрев и куда «исторический» человек устремлен всегда. Обездушенность, скотоподобие Ноздрева подчеркивает окруженность животными, особенно собаками, среди которых он как отец родной, тогда как свои дети забыты. Все в мире героя оказывается объектом купли-продажи и обмена.

Опускаясь по кругам ада, Чичиков оказывается у Собакевича. «Собирание сокровищ на земле» приобретает у него чудовищные размеры, превращает его в человека-кулака, мизантропа, ненавидящего весь мир.

Нижний круг преисподней – место обитания Плюшкина. Ветхость мира этого героя обозначает его ветхую, мертвую душу. Через образ Плюшкина автор показывает, куда ведет грех скопидомства. Все вещи, собранные героем, превращаются в прах, тлен, как и грехи, скопленные в душе героя, делают из него мертвеца.

Таким образом, Чичиков скупает мертвые души у помещиков, жизнь которых деформировалась, ушла в плоть, от души остались «кучки пепла». Это мир без Бога, без евангельского учения.

Но преисподняя не лишена проблесков божественного света. Переслащенная любовь Манилова ко всем, необыкновенная жизненная сила Ноздрева, его способность восстанавливаться (выдранные бакенбарды тут же отрастают, после драки встречался с обидчиками как ни в чем не бывало) – все это огоньки во тьме преисподней. Неоднозначен и мир Собакевича. Между «крепкими греками» на картинах в его доме вдруг оказывается «тощий» Багратион. Какая между ними связь? Все они национальные герои, «богатыри», последний из которых Собакевич. Он расхваливает своих умерших крестьян, но осуждает помещиков и чиновников, называя их «шайкой мошенников»,

«христопродавцами», а губернатора и вице-губернатора – Гогой и Магогой. Последние, согласно позднеиудейской традиции, придут, когда Сатана выйдет из заточения во время Страшного суда.

«Богатыри» – защитники народа божьего. Такова функция и портрета Кутузова среди изображений птиц в интерьере Коробочки. Наконец, повествователь так рассуждает о душе Собакевича: у него в «теле совсем не было души, или она у него была, но <...> где-то за горами и закрыта <...> толстою скорлупою».

Нет однозначной авторской оценки и последнего помещика Плюшкина. Так, Ю. Манн считает его самой «живой» душой среди помещиков [10, с. 413]. Действительно, наряду с ветхостью, мертвенностью мира Плюшкина, в его усадьбе заброшенный сад, буйно разросшийся. У Плюшкина есть прошлое, то есть изображен *процесс* его омертвления. Так, например, появляется теплый луч на «деревянном лице», когда речь заходит о председателе, бывшем школьном друге. Плюшкин выносит Чичикову засохший кусок кулича. Как «блинки» Коробочки, «кулич» создает двойственность мира помещика, пусть искаженную, чудовищно трансформированную, но все-таки до конца не утраченную связь духовного мира с телесным.

Как открывает Чичикова путешествие по кругам ада?

Выявляется цель поездки – покупка мертвых душ, что углубляет связь героя с евангельским Павлом. Чичиков скупает мертвые души, чтобы сделать их живыми.

Возникает образ «рождающей смерти». Не случайно путешествие Чичикова начинается в воскресенье. Через путешествие героя к помещикам развивается травестийный мотив «мессии» – избавителя от смерти. Он кричит: «Нет, <...> они не мертвые, это мое <...> дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые <...> не мертвые».

Но противоположность мессии – Антихрист, который явится в мир в преддверии Страшного суда.

Апостол Павел размышляет: «День Господень так придет, как тать ночью» (I Фессал., 5:2). Именно таким образом оказывается Чичиков в мире Коробочки. Чичиков внедряется в мир помещиков, становится адекватным каждому, тем более степень отстраненности от этого мира очень мала.

Антихрист у себя дома, поэтому все сделки проходят удачно, кроме сделки с Ноздревым, ведь с ним нужна «история», а для Чичикова очень важна тайна его мероприятия.

Таким образом, путешествие к помещикам раскрывает двойственность образа Чичикова. «Сквозь полярные парадигмы грешника Савла – Павла и Антихриста прочитывается глубинная мифологическая семантика плута как «образа обновляющейся смерти», как двойника культурного героя. Скупая «мертвое» мира, он тем самым способствует его преображению» [8, с. 216].

Романтический образ голубоглазой блондинки впервые возникает во время столкновения двух экипажей на дороге. И эта встреча говорит о возможности другого пути для героя, приводит к новому этапу его жизни, который определится как очищение.

Не случайно автор сравнивает личико блондинки со «свеженьким яичком», образом, символизирующим начало новой жизни, пасхальное воскресение.

Как светлое «видение» её воспринимают и автор, и герой. «Везде поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стёкол». Видение абсолютно чужеродно всему остальному миру, оно иного иерархического уровня. И пока дядя Митяй и дядя Миняй пытаются развести лошадей, Чичиков очень внимательно глядит на «молоденькую незнакомку». Он дает ей оценку с высоты своих средних лет: «славная бабенка». Но способен глубоко оценить её чистоту и даже не спросил, кто она такая, хотя тут же досадует на себя за это: «Ведь если, положим, этой девушке да придать тысчонок двести приданого, из неё бы мог выйти очень, очень лакомый кусочек».

После оформления купчей Чичиков намерен покинуть город на следующий день. Но решает остаться после предложения найти здесь невесту. И во время шумной встречи Чичикова с председателем и помещиками он так открылся, что стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлоте. А вернувшись в гостиницу, нес всякий вздор, в том числе «о белокурой невесте с румянцем и ямочкой на правой щеке».

Таким образом «херсонский помещик» обретает травестийные черты героя-любовника. Все дамы в городе только и говорят о Чичикове, а одна посылает ему письмо, пародирующее романтическое любовное послание.

Апофеоза популярности герой достигает на балу. Он оказывается главным предметом внимания всех дам и чувствует «ловкость необыкновенную», пока не встречает шестнадцатилетнюю блондинку, которая оказывается губернаторской дочерью. И с Чичикова снимается маска, он на короткое время поглощен вспыхнувшим чувством, становится самим собой. Он ищет глазами только одну, не обращая внимания на других. Чичиков садится рядом с «блондинкой», разговор его пошл, та зевает, но в сердце героя любовь, и «обнажение» Чичикова оказывается непоправимой ошибкой. Обожание «херсонского помещика» сменяется ненавистью. Тут же появляется Ноздрев (одна из версий повествователя: его «вытолкали»), звучат его слова о покупке «мертвых душ». Чичиков становится чуждым этому миру, где не прощаются христианские чувства: любовь, искренность, чистота. Также и «бедная институтка была уничтожена совершенно». Вспыхнувшее чувство ведет главного героя к очищению.

Весь город пришел в движение. «Город был решительно взбунтован», всё пришло в брожение <...>. Оказалось, что город и люден и велик, и населен как следует

<...>. Все вдруг отыскали в себе такие грехи, каких даже не было». Жители города осознают, что это было пришествие Антихриста. Чичикова в тексте дважды называют «прелестником» (ещё одно имя дьявола). Эсхатологические мотивы усиливаются, выявляется параллель: Чичиков – Наполеон – Антихрист.

Предположения делают чиновники: «Не есть ли Чичиков переодетый Наполеон»? Они нашли, «что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона. Чиновники вспомнили и предсказание одного пророка: «Наполеон есть антихрист, и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром». Мир города N оказывается на грани катастрофы, в преддверии Страшного суда. Делается предположение, что Чичиков – капитан Копейкин.

После того как Чичиков предается на поругание жителям города и, собравшись, выезжает из него, автор рассказывает о прошлом героя. Это своеобразное «житие» Чичикова, построенное по всем правилам житийного канона.

Вначале вместо уничижения автора, взявшегося писать о святом, звучит его призыв: «Итак, припряжем подлеца!» Рождение от благочестивых родителей и духовная связь с ними отрицаются: Чичиков родился «ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца». Затем тихое, «кисло-неприятное» детство с вечной прописью перед глазами: «не лги, послушествуй старшим и неси добродетель в сердце». Но у отца свое понимание добродетели, и, отпустив сына учиться в город, он дает известные наставления: «Не угощай и не потчевай никого, а веди себя лучше так, чтобы тебя угощали, а больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете».

И начинается «поприще» Чичикова. Автор не отказывает герою ни в жалости, ни в сострадании, но все человеческие чувства заглушает наставление отца. Чичиков проявляет одержимость в достижении успеха, богатства и чинов: становится любимым учеником учителя, затем повытчиком, членом комиссии так и не построенного казенного дома, таможенным чиновником, так что те, кому служил «самый благопристойный человек», могли только воскликнуть: «Надул, надул, чертов сын». Как истинный служитель своей идеи, «переносил всё герой книги, переносил сильно, терпеливо переносил». И заканчивается «житие» обширной похвалой герою. Автор пытается оправдать его: « И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес». Чем грязнее человеческое падение, глубину которого и раскрывает «житие», тем чудеснее его будущее воскресение. Но как верно замечает С. Гончаров, биография Чичикова, с одной стороны, «соотносится (травестийно) с житием, а с другой – с легендарными «биографиями» Антихриста, который «родится кроток, тих, любезен, <…> ненавидя неправду, ненавидя мзды, седины почитая, <…> нищелюбив, милостив, даже и чудеса сотворит <…> мертвых

восставляя, вдовицам помогая <…> любяй всех и т.д.»». Затем Антихрист сбрасывает с себя маску благочестия и обнаруживает анти-Христову сущность. Эти определения и перевоплощения соотносятся с аналогичными в «биографии» Чичикова, который вначале «тих, угодлив» [8, с. 215], а затем в полной мере раскрывает свою сущность.

Тройка Чичикова мчится по бескрайним русским просторам. «Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды?» Рассмотрим направление этого движения. Оно переходит в вертикаль, превращается в полет. «Кажется, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит…»: и привставший ямщик, и кони – всё несется с огромной скоростью, превратившись «в одни вытянутые линии, летящие по воздуху». И тройка, и Русь-тройка, и Чичиков. «…в финале «Мертвых душ» происходит художественно организованное пасхальное чудо воскресенья мертвого душою центрального персонажа поэмы.

Его нельзя позитивистски «объяснить», так как в тексте нет жестких границ, отделяющих описание тройки Чичикова от описания «птицы-тройки», но можно «понять», однако такое понимание непременно сопряжено с верой в чудо воскресения. Финальное вознесение Чичикова возможно точно так же, как и воскресение русского народа: ведь пасхальность России в «Выбранных местах…» соседствует с убеждением, что «Никого мы (русские – И. Е.) не лучше, а жизнь ещё неустроенней и беспорядочней всех… «Хуже мы всех прочих» – вот что мы должны всегда говорить о себе» Но осознание греховности в итоге приводит к её преодолению, когда оказывается возможным «сбросить с себя все недостатки наши, всё позорящее высокую природу человека, когда во время пасхального торжества – “вся Россия – один человек”» [11, с. 249].

Таким образом, уже в первом томе «Мертвых душ» главный герой проходит путь от греховной жизни через очищение (встреча с блондинкой), суд грешников к воскресению. Может быть, в этом кроется неудача с созданием второго и третьего томов. Что хотел открыть читателю Гоголь, он сказал уже в первом томе.

Образ Чичикова нужно рассматривать как образ диалогический, вобравший полярные начала жизни, которые борются в герое. В Павле Ивановиче Чичикове наиболее полно воплотилась двойственность мира, его живое и мертвое начала. Сущность образа главного героя – движение от полярной парадигмы Антихриста к полярной парадигме Савла – Павла, возможность их сосуществования в одном герое. Но в этом движении есть направление – к победе Бога и воскресению, которое прочитывается уже в конце первого тома «Мертвых душ». Оно возможно, так как Чичиков проходит обряд очищения, пострадав за проявленное в нем живое человеческое чувство. Тем самым он отторгается миром мертвых, чтобы подняться в мир живых, воскреснуть. Это невозможно сделать одному: Чичикова поднимает вверх «птица-тройка» – Россия – Бог. Он дает возможность воскресения каждому, даже Чичикову.

Библиографические ссылки

1. Письмо Н. В. Гоголя к В. А. Жуковскому от 12 ноября 1836 г. // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1984. – Т. 8. Письма.
2. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995.
3. Здесь и далее цит. по изданию: Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1984. – Т. 5.
4. Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте. – М., 1991.
5. Белый А. Мастерство Гоголя. – М.; Л., 1934.
6. Сковорода Г. Соч.: в 2 т. – М., 1973. – Т. 1.
7. Зырянов О. В. Роль антропологического эксперимента в художественном мире писателя // Н. В. Гоголь как герменевтическая проблема. – Екатеринбург, 2009.
8. Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997.
9. Евангелие от Матфея. – Гл. 6. – Ст. 19, 20.
10. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
11. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.

Г. В. Косяков

Омский государственный педагогический университет

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ ЛЮБОМУДРОВ*

Изучение русской философской лирики и прозы было и остается актуальной литературоведческой проблемой. Отечественная наука стремится к целостному осмыслению феномена философской поэзии в единстве ее мировоззренческих оснований и художественных форм (образной системы, композиции, сюжета, хронотопа, жанра). К осмыслению истории русской философской лирики, художественной онтологии и антропологии обращались такие отечественные исследователи, как Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Л. Я. Гинзбург, Ю. В. Манн, Ю. М. Лотман, Е. А. Маймин, Р. Г. Магина, Р. С. Спивак, С. Г. Семенова и др. В частности, Р. С. Спивак выделяет такие устойчивые поэтические характеристики философской лирики, как внеличные и обобщенно-личные формы выражения авторского сознания, сближение лирического сюжета с логической операцией определения, особый этико-философский ассоциативный контекст. Предметом изображения философской лирики исследователь считает «родовые, сущностные особенности сознания человека» [1, с. 6].

Русские романтики сыграли важную роль в становлении отечественной философской культуры, создав не только эстетические и философские трактаты, статьи, но и яркие художественные произведения, в которых установка на философичность была основополагающей. Кружок любомудров, в который входили Д. В. Веневитинов,

* Статья выполнена при поддержке гранта Президента РФ МД-6987.2010.6.

В. Ф. Одоевский, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, А. И. Кошелев, Н. М. Рожалин и др., культивировал идею синтетического знания, сближения сфер философии и искусства. В частности, в письме к А. И. Кошелеву от 1 октября 1828 г. И. В. Киреевский писал: «Сам Шеллинг – поэт там, где дает волю естественному стремлению своего ума» [2, с. 14]. В искусстве любомудры считали принципиально важным раскрытие диалектики самопознания человеческой души. В поэзии любомудров сформировалась образная картина мира, которая воплощает их гносеологические, натурфилософские, антропологические, этические и религиозные представления. Ключевые мирообразы лирики любомудров воплощают в себе как западноевропейские литературные и философские традиции, так и укорененные в русском национальном миросозерцании библейские представления о мироздании и месте в нем человека. Любомудрам было близко шеллингианское восприятие мироздания как универсума, в котором конечное и бесконечное диалектически связаны, где все находится в постоянном творческом становлении. В лирике любомудров художественная онтология, антропология и гносеология воплощаются в разнообразных жанровых формах. Для философской лирики любомудров характерен аллегоризм в развитии натурфилософской проблематики, благодаря чему лирический текст приобретает, с одной стороны, пластичность, с другой – метафизический подтекст.

Для Веневитинова-поэта ключевыми были проблемы природы художественного творчества, самопознания. Онтологическая образность Веневитинова по преимуществу элегична и аллегорична, что мы видим в таких произведениях, как «Веточка», «Крылья жизни», «Три розы». Для Веневитинова было характерно представление о жизни как диалектическом процессе утрат и обретений, благодаря которым бессмертная душа переживает акт самопознания. Данная идея проявляется в аллегорической элегии «Веточка» (1823), навеянной поэмой Луи Грессе «Обитель», где соединяются черты сентиментализма и романтизма. Элегический зачин произведения Веневитинова поэтизирует «бесценный час уединенья», идиллическое единство человека и природы. Образ «пустынной тропы» вводит проблему странничества, поиска смысла человеческого бытия. Лирический зачин завершается обращением к условному собеседнику, которое придает последующей аллегорической картине единство обобщенности и конкретности. В аллегорической части элегии Веневитинова лирический вектор имеет нисходящий характер: падение веточки моделирует земное воплощение души, которая сохраняет связь с раем, символика которого введена посредством эпитетов «чистый», «серебристый». Жизнь человека подчиняется родовым законам: «сорвет», «принуждена», «необоримою волной», «влечет». Аллегорический пейзаж раскрывает напряженные искания души и ее самопознание:

Здесь улыбающийся брег,
А там пустыни, вечный снег… [3, с. 15].

Мифологема ручья в элегии Веневитинова, как и у других русских романтиков, оформляет онтологическую горизонталь. В финале элегии поэт обращается к ветхозаветному уподоблению смерти пучине, к «тексту» русской литературы – стихотворению Г.Р. Державина «Река времен в своем стремленьи…». В элегии Веневитинова образный ряд потока развертывается по принципу градации: «зеркало ручейных вод», «влаги чистой», «с потоком», «на дне ручья», «в пучине беспредельных вод». Пучина выступает метафорой всепоглощающей вечности. Аллегорическая образность элегии оформляет представления о мироздании и месте в нем человека. Через сопричастность гармонии и хаосу душа познает себя. Антитеза человека и непреодолимых законов земного бытия, смерти усилена контрастными эпитетами «путь неверный» – «необоримою волной». Финальные стихи элегии не имеют аналога во французском источнике:

Поток нас всех от колыбели
Влечет до двери гробовой [3, с. 15].

Интонационный, акустический и лексический рисунок финальных стихов контрастен общему элегическому контексту. Финальное слово «гробовой» вступает в антитезу с первым словом элегии – «бесценный». Драматизм смягчается утверждением идеи бесценного дара земной жизни, которая через чувственные формы позволяет душе пережить индивидуальную динамику становления. Именно духовное становление придает смысл земной жизни. Финал элегии Веневитинова имеет дидактическую направленность по отношению к лирическому адресату, призывая его к прозрению драматического смысла земной жизни.

В лирике Веневитинова осознание ограниченности земного мира вызывает размышления о смерти, воспринимаемой в роли освобождения от внутренней дисгармонии, страстности («Жизнь», «Жертвоприношение»). Однако лирический субъект Веневитинова не отторгает от себя земной мир: земная жизнь воспринимается им как символическое отражение универсума. По мысли Б. В. Смиренского, «основной вопрос философии сводился Веневитиновым к гармонии между идеальным и реальным» [4, с. 39]. Лирический субъект Веневитинова отстраняется от земных форм жизни для их целостного познания с позиции вечности. В лирике любомудра проявляется тенденция преодолеть законы пространства и времени: поэт стремится воскресить прошлое или перенестись в будущее. В индивидуальном явлении земной жизни лирический субъект Веневитинова прозревает глубинную сопричастность вечности. Так, в аллегорической элегии «Любимый цвет» («Посвящено С<офье> В<ладимировне> В<еневитиновой>)» (1825) источником красоты мыслится горний мир, чья творящая сила проявляется в колористических символах: «цвет лазури ясной», «цвет денницы молодой». Каждый из колористических символов рождает в душе лирического субъекта философскую рефлексию. Колористический пейзаж элегии достаточно традиционен

для западноевропейского и русского романтизма, прежде всего это возвышенный в поэтическом отношении образ луны, вызывающий в лирическом субъекте прилив мечтательности. Вместе с тем образный ряд «лазури», «луча», «радуги прозрачной», «денницы молодой» раскрывает религиозные интенции, связанные с устремлением лирического субъекта к горнему миру, с осознанием единства небесного и земного миров. Поэтика горнего пейзажа сближает Д. В. Веневитинова с авторской позицией В. А. Жуковского: лирические субъекты обоих романтиков переживают благодатное просветление, чувство сопричастности раю.

Метафоры и эпитеты элегии Веневитинова при всей их романтической отвлеченности обращают к религиозным представлениям о благодати («луч благой надежды»). Состояние лирического субъекта преодолевает рамки романтической созерцательности, философской рефлексии и приобретает характер религиозной медитации. Имманентную религиозность имеет и доминирующий в тексте образный ряд благодатного вестника, преображающего внутренний мир лирического субъекта: «ангел тишины», «посланник неба», «гость». Данный образ также сближает авторскую позицию Веневитинова с романтическим миросозерцанием Жуковского. Идею единства конечного и бесконечного миров раскрывает символ «одежды брачной», трансформирующийся во второй части элегии в образ «невинной девы». Образ земной девы преображается, метафизически возвышается благодаря ее сопричастности горнему свету. Лирический субъект видит индивидуальное выражение вселенской красоты и гармонии в земной деве. Продолжая традиции западноевропейского идеализма, Веневитинов утверждает в данной элегии мысль о том, что душе человека органично ощущение бесконечности и вечности. Миросозерцание души в элегии приобретает характер платонического припоминания. Финал элегии постулирует мысль о единстве мироздания, о просветлении бессмертным и бесконечным индивидуального и конечного. Земной мир в элегии Веневитинова, как и в поэзии Жуковского, выступает преддверием, предощущением абсолютной формы духовной жизни: «Залог он тайны неземной».

В элегии Веневитинова «Италия» (1826) лирический пейзаж, в котором доминирует колористическая образность, раскрывает романтическое представление о мироздании как о прекрасном произведении, как об универсуме. В тексте утверждается характерный для лирики Веневитинова прием образной конкретизации мечты, идеала: «Как я любил твой образ в светлом сне». Сфера личностной активности расширяется до масштабов мироздания. Поэтический восторг лирического субъекта вполне сопоставим с молитвенным порывом, с песнью восхождения:

Там радостно я буду петь зарю
И поздравлять царя светил с восходом,
Там гордо я душою воспарю
Под пламенным необозримым сводом [3, с. 67].

Элегия создает целостный образ природного мира, все сферы которого гармоничны: «весело в нем утро золотое», «сладостна серебряная ночь». Природный универсум фокусирует в себе такие значимые для Веневитинова этические ценности, как свобода, естественность, радость. Лирический субъект стремится к обретению духовной универсальности, полноты мироощущения, которые воплощаются в образе «творческого покоя», контрастном суете, духовному смятению.

В элегии отражено характерное для любомудров представление об Италии как «отчизне вдохновенья», которое получает у Веневитинова образную конкретизацию. Лирический герой мечтает обрести источник вдохновения не только в южной природе, но и в диалоге с великими поэтами прошлого: «Тогда, о Тасс! Твой мирный сон нарушу…». Временные рамки между прошлым и настоящим в хронотопе текста перестают быть непреодолимыми. В лирическом контексте происходит метафорическое сближение поэтического гения и южной природы. В финале элегии образный ряд поэтического диалога вводит характерное для русского романтизма противопоставление южной и северной культур, а также автокомментарий: «В холодный ум и северную душу».

В лирике С. П. Шевырева художественная онтология во многих лирических текстах также оформляется в элегическом образном ключе, что мы видим, например, в «ночных» элегиях «Ночь» («Как ночь прекрасна и чиста…»), «Ночь» («Немая ночь! прими меня…»). Натурфилософская и историософская проблематика также приобретают аллегорические формы: «Две чаши», «Сон», «Тибр», «Форум» и др. Так, в аллегорической элегии русского романтика «Форум» (1830), как и в других произведениях, входящих в итальянский «цикл», акцентирована антитеза космоса, культуры и хаоса, забвения, смерти. Движение лирической мысли происходит в контексте оппозиции величественного Древнего Рима и «заброшенной пустыни». Шевырев реконструирует ход римской истории: «вольный Форум» – «порфира» империи – «хитон почтенный». Форум сближается с «вече», утверждая ценность свободы, духовную целостность народа. Именно утрата целостности приводит к разрушению «связей мира».

Движение нравственного самосознания лирического субъекта утверждает непреходящую ценность воскрешаемого в его памяти «вольного Форума» для человеческой культуры. Как и в других произведениях итальянского «цикла», в данном тексте мы видим контраст материального, физического разрушения и вечных духовных ценностей, хранимых в памяти человеческой культуры:

Есть же Форума обломки:
Так прияли ж от отцов
Благороднейшую кровь
Угнетенные потомки! [5, с. 195]

В анализируемом произведении Шевырева лирический сюжет представляет собой развитие историософского обобщения, толчком для которого послужили впечатления любомудра от древнеримских руин. В своем дневнике поэт записал: «Сходите вниз, и открывается перед вами место форума древнего – место изрытое, неровное, довольно нечисто содержанное, где нынче рынок…» [6, с. 63].

В сравнении с лирикой Веневитинова, в поэзии Шевырева в большей степени проявлена одическая традиция, которая позволила любомудру воплотить представления о мироздании и месте в нем человека в контексте библейской образности, что мы видим в таких произведениях, как «Я есмь», «Мысль», «Мудрость», «Преображение». Если для Веневитинова была важна установка на самопознание, то для Шевырева приобрело актуальность постижение божественной природы Логоса как силы, сотворяющей и преображающей вселенную и человеческую душу.

Ода Шевырева «Я есмь» (1825), как и другие его ранние произведения, представляет собой образную рецепцию натурфилософии, гносеологии Ф.-В. Шеллинга и библейской традиции. Поэтический мир оды созвучен оде Державина «Бог». В оде Шевырева отражены религиозные концепты Ветхого и Нового Завета. Лирический текст выдержан в традициях высокого одического стиля, насыщен церковнославянскими формами. Название оды органично для христианского мироощущения: «Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам: прежде нежели был Авраам, Я есмь» (Иоан. 8: 58). Новозаветные тексты оттеняют мысль о том, что бытие человека – это благодатный Божий дар, бытийная полнота при этом определяется как сопричастность индивидуальной души соборному Царствию Божиему: «Но благодатию Божиею есмь то, что есмь» (1 Кор. 15: 10). В названии оды любомудра подчеркнута религиозная мысль о человеке как творении Бога. Осознание бесценного дара жизни и мысли обращает лирического субъекта к Творцу, к таинству сотворения вселенной и человека: «*Да будет!* – был глагол творящий…». Аллюзии с Книгой Бытия предстают в контексте онтологической антитезы «мрак смерти» – «свет живящий». Шевырев утверждает, что в человеческой истории ведут борьбу творящий божественный дух, жизнь и смерть, хаос, небытие. Творящая мысль оказывается сильнее смерти, времени, забвения. Шевырев создает внутренне противоречивый образ немого хора творений, который подчеркивает царственный статус человека среди земных тварей. Образ творящего «глагола» благодатно объединяет человека и Бога.

Композиция оды подчеркивает идею сотворчества человека и Бога в мироздании: «*Да будет!*» – «*Я есмь!*». Осознание богоподобности человека приводит к пафосу принятия мира, к осознанию его величия. Онтологический статус человека заключается в том, что он в мысли, в слове и в творчестве проявляет божественную бессмертную творящую силу и волю. Божественный глагол проявляет себя и в гражданской сфере: одическое возвышение «святой» свободы сближает данную оду с поэзией декабристов. Высшей формой проявления творящего глагола выступает искусство, которое позволя-

ет человеку испытать таинство создания нового мира и самопознание через художественное произведение. В рассматриваемой оде русского романтика, как и в других его произведениях, возникает мирообраз вселенной как Царствия Божиего. Философичность данной оды неразрывно связана с православной религиозностью. Библейские образы и мотивы служат основным средством метафизического углубления лирической темы.

В оде Шевырева «Преображение» (1829) ключевым мирообразом выступает символ Фавора как благодатного откровения триединого Бога, воссоединения земного и небесного миров. В оде подчеркнута идея онтологической полноты и всеединства: «полны были», «полным взором». В псалмах гора Фавор символизирует славу земного мира Творцу: «Север и юг Ты сотворил; Фавор и Ермон о имени Твоем радуются» (Пс. 88: 13). В евангельских текстах Фавор определяется как «гора» (Лук. 9: 28); «гора высокая» (Мрк. 9: 2), «святая гора» (2 Пет. 1: 18). Фаворское чудо в православии мыслится преддверием воскресения и вознесения, Царствия Небесного. Шевырев видит в таинстве преображения на Фаворе встречу Ветхого и Нового Заветов, соотнесенных с символом скинии. Апостол Павел называл скинию Моисея «тенью небесного» (Евр. 8: 5). Шевырев продолжает евангельскую традицию, соотнося ветхозаветную скинию с законом, земным миром и храмом, а скинию Фавора – с благодатью, духовным храмом.

Новозаветной скинией становится у Шевырева и Фавор, и вся земля. Новозаветная скиния символизирует молитвенное преображение духа, к которому должен стремиться каждый христианин. Скиния Фавора утверждает обетование эсхатологического воссоединения бессмертной души и Бога, обретения Нового Иерусалима. Шевырев реконструирует развитие евангельского сюжета, его религиозный смысл.

Хронотоп текста построен на постоянном пересечении временного и вечного. Фаворское преображение соотнесено с мгновением, с земной и небесной историей, с вечностью. Поэт подчеркивает глубину переживания фаворского чуда через образы, раскрывающие крайнюю степень внимания: «приник», «братьям внемлющим». Стремление «узреть Фавор» воспринимается ключевой целью человеческой души в земном мире. Творческий гений метафорически сближается Шевыревым с воплощенным в земной мир ангелом. Гений изначально несет на себе печать божественной благодати, избранничества («осенился»). Мироощущение гения основывается на видениях горнего мира, которые и стремится запечатлеть художник. Вдохновение гения, как и фаворское преображение, определено словом «миг».

Фаворский свет преображения также соотнесен с актом сотворения вселенной. Данную оду Шевырев написал в Риме, поэтому вполне естественным является созвучие его поэтических образов фрескам свода Сикстинской капеллы, созданным Микеланджело, а также живописи Рафаэля:

Как по остову планеты
Океан перстом провел… [5, с. 182].

Лирический контекст обращает к высокому гуманистическому идеалу эпохи Возрождения, стремившемуся соединить духовную, бессмертную красоту и земную грацию. В образе художника, осознавшего внутреннее бессилие передать земными красками свет Фавора, заложена рефлексия относительно трагического крушения идеалов Возрождения. Шевырев создает контрастное образное пространство, связанное с противопоставлением ограниченной земной жизни абсолютному свету Фавора.

В оде дважды возникает образ кристалла в связи с приобщением души к великой славе Творца, что созвучно евангельской традиции изображения небесного престола, ср.: «И пред престолом море стеклянное, подобное кристаллу…» (Отк. 4: 6). Абсолютное приобщение души к Фавору происходит в горней сфере, где бессмертная сущность «созерцает» величие Творца, становится частью соборного хора Царствия Небесного. Хронотоп текста после акцентирования мгновенного и временного обращен в сферу вечности.

В оде Шевырева отражена христианская полифония постижения таинства Фавора, которое предстает и как преображение Господа, и как молитвенное устремление бессмертной души к Спасителю, и как творческое горение гения, и как преображение после смерти, и как Царствие Божие. Свет Фавора соотнесен с таинствами сотворения и воскресения мира.

Итак, в лирике Веневитинова и Шевырева в разнообразных поэтических формах утверждаются мирообразы вселенной и человеческого микрокосма. Преодолевая инерцию элегического поэтического стиля в оформлении образной картины мира, любомудры стремились к образной диалектике, к метафизическому углублению лирического сюжета, образной системы, в связи с чем они обращались к аллегорическому типу художественного мышления, к активному введению библейской символики. В ранней лирике Шевырева мы видим влияние жанровой традиции духовной оды, архаического поэтического стиля. В дальнейшем философские, историософские размышления, религиозная медитация Шевырева будут мотивированы конкретными жизненными впечатлениями и оформятся в более свободную лирическую форму, о чем свидетельствуют такие произведения, как «Мадонна», «На смерть Лермонтова».

Библиографические ссылки

1. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985.
2. Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: в 2 т. – М.: Типография Императорского Московского ун-та, 1911. – Т. 1.
3. Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. – М.: Наука, 1980.

4. Смиренский Б. В. Эстетические и философские воззрения Д. В. Веневитинова // Науч. докл. высш. шк. Филологические науки. – 1969. – № 6.
5. Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. – Л.: Советский писатель, 1972. – Т. 2.
6. Шевырев С. П. Итальянские впечатления. – СПб.: Академический проект, 2006.

А. Л. Калашникова

Кемеровский государственный университет

ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. И. ТЮТЧЕВА «О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?..»

Стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?..» относится к кругу наиболее известных и загадочных произведений Ф. И. Тютчева. Наряду с такими текстами, как «Видение», «Сон на море», «Как океан объемлет шар земной…», это произведение является одним из ранних поэтических воплощений темы хаоса. В небольшом по объему тексте концентрируются наиболее значимые для художественного мира поэта образы: «ветр ночной», «хаос», «мир», «душа». Настоящая статья посвящена проблеме взаимодействия образов хаоса и мира человеческой души в художественной картине мира данного стихотворения.

До сих пор точно не установлена точная дата написания «О чем ты воешь, ветр ночной?..», что, впрочем, относится и ко многим другим тютчевским текстам. Скорее всего, оно было создано в начале 1830-х гг., однако впервые опубликовано в «Современнике» в 1836 г. как одно из «Стихотворений, присланных из Германии». Как отмечает С. Н. Бройтман, «люди XIX в. выделяли это стихотворение Тютчева, но почти молчали о нем», первые попытки глубокого осмысления относятся к рубежу XIX–XX веков, когда «О чем ты воешь, ветр ночной?..» оказывается «в центре мифа о Тютчеве» [1]. Стихотворение имеет обширную историю изучения: своеобразный показатель исследовательского интереса – изданный в Твери сборник статей «Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..», отражающий различные стратегии постижения смысла стихотворения.

В тютчевоведении складывается несколько подходов к интерпретации этого текста:

- стиховедческий анализ: выявляются содержательные аспекты в процессе анализа формы стихотворения (М. М. Гиршман, С. Н. Бройтман, О. А. Орлова);
- мифопоэтический анализ: исследуется мифологическая основа образов ночи, хаоса, воссоздается «миф о ночи» в художественном мире Тютчева (Л. В. Пумпянский, С. Н. Бройтман);

• герменевтический подход: частные категории в стихотворении возводятся к всеобщему, выявляется соотношение языка и речи, бытия и небытия, выразимого и невыразимого (А. В. Домащенко, В. В. Федоров, И. В. Фоменко) и т. д.

Основным объектом исследования данной статьи является образ души – один из центральных образов, проявленный в стихотворении как «Мир души ночной». Именно это уникальное сочетание становится исходной точкой мифа о Тютчеве, как о «самой ночной душе русской поэзии» [2]. В контексте этого мифа рассматриваются стихотворения разных лет, среди которых: «О чем ты воешь, ветр ночной…» (начало 1830-х гг.), «Тени сизые смесились…» (1835 г.), «День и ночь» (1839 г.), «Святая ночь на небосклон взошла…» (между 1848 и мартом 1850 г.) и др.

Все перечисленные стихотворения относятся к кругу так называемых «ночных» текстов, представляющих особое явление в художественном творчестве. «Ночная» поэзия получила широкое распространение как в русской, так и в зарубежной литературной традиции, оказавшись наиболее продуктивной в эстетике романтизма: у истоков стоят «Гимны ночи» Новалиса, «Голоса Ночи» Й. фон Эйхендорфа и др. В русской литературе это, несомненно, стихотворение «Ночь» М. Н. Муравьева, «страшные баллады» В. А. Жуковского, художественно-философский цикл «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и т. д. Отличия «ночных» произведений от «дневных» обусловлены самой спецификой объекта: ночь, представляющая собой антиномию ясной обыденности дневного мира, дает возможность иррационального постижения бытия. Весь комплекс «ночных» текстов характеризуется повторяющимися мотивами (уединения, покоя, темноты, сна, смерти, сверхъестественного и т. д.) и воспринимается как своего рода общность. В частности, В. Н. Топоров указывает, что ночная тема в русской литературе «…началась со стихотворения Муравьева «Ночь», по сути дела и ставшего началом «текста ночи» в поэтической традиции России [3]». Таким образом, «ночная» поэзия приобретает особый статус в литературе, осознаваясь как своеобразное сверхтекстовое единство.

На особую целостность «ночных» стихотворений Ф. И. Тютчева первым обратил внимание Л. В. Пумпянский, говоря о том, что в лирике поэта они образуют своего рода цикл, представляющий собой «контаминацию унаследованной от русской школы Юнга тематической культуры с новой немецкой поэзией ночи, отличающейся от Юнга внесением последовательного натурфилософского умозрения» [4].

В контексте «ночных» стихотворений Тютчева особым образом осмысляется природа души: ночное бытие открывает неизведанные грани человеческого «Я» и задает новые перспективы поэтического постижения душевной сущности. В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..» появляется определение «мир души ночной» – сложное сочетание, обнаруживающее множество ассоциативных связей. По сути этой короткой, но емкой формулировкой определяется пространственно-временная организация стихотворения. С одной стороны, «ночная душа» проявляет себя в ситуации

романтического миромоделирования: возникает «*мир* души ночной» (здесь и далее по тексту курсив наш. – *А. К.*) – внутреннее мироздание, вступающее во взаимодействие с внешним пространством. С другой стороны, «ночная душа», очевидно, является противоположностью «дневному» бытию души. В этом случае возникает мотив потаенной, темной стороны души, которая отнюдь не случайно стремится слиться с хаосом.

В мифологической традиции ночное бытие души связано с ситуацией ее автономного, внетелесного существования: существует представление, что во сне душа покидает тело и странствует в мироздании, принимая вид птицы, насекомого и т. п. [5]. Очевидно «ночная душа» потенциально более динамичный образ по сравнению с «дневной» душой, поэтому так органично сочетаются образы души и ветра в стихотворении. Повторяющийся эпитет и одинаковая позиция в финале строки («ветр ночной» – «мир души ночной*»)* создают ощущение «параллельности» этих образов. Об этом, в частности, пишет С. Н. Бройтман, указывая на традиционную параллель ветра – души – дыхания [6]. Дополним эту мысль наблюдением, что значимым является и сам вариант словоупотребления, выбранный в парадигме равнозначных по сути лексем «ветр» – «ветер». Смысловое напряжение несет архаичный оттенок звучания использованного слова по сравнению с его нейтральным вариантом: это уже не обычный ветер, а древний, первоначальный ветр, родственный хаосу.

Очевидна мифологическая природа образа ветра в стихотворении. Ветер-взвихрение, большой мощи «сам по себе ассоциируется в мифологиях с грубыми хаотическими силами, сферой деятельности титанов и киклопов» [7]. Однако проявляющийся в виде дуновения, дыхания ветер также связан «с принципом жизни, животворящим духом, эманацией» [8], чем объясняется особая роль ветра в космогонических мифах. В пеласгическом мифе Эвринома, богиня всего сущего, творит мир в танце с помощью ветра, возникающего у нее за спиной [9]. В христианской традиции божественное дыхание наделяет жизнью: «В иудаистической мифологии дыхание Яхве обозначает непрерывное творение мира. Сотворяя человека, бог вдохнул ему душу» [10].

Родственная близость этих образов приводит к тому, что «мир души ночной» сам уподобляется ветру, в результате чего возникает стремление вовне, желание слиться с хаосом: «Из смертной рвется он груди, / Он с беспредельным жаждет слиться!..». Причем проявление динамики мира души («рвется») фонетически уподобляется действиям ветра («роешь, взрываешь»). Осуществление подобных душевных устремлений, несомненно, имеет деструктивный характер и связано с мотивом разрушения, гибели (Ср.: образ «смертной груди»). Основными полюсами смыслового напряжения второй строфы являются образы мира и хаоса, в точке пересечения которых оказывается душа лирического героя. Стремление «мира души ночной» слиться с «беспредельным» задает противоречие, лежащее в основе лирического события. Для того чтобы понять, как преодолевается это центральное противоречие необходимо обратиться к анализу мотива «странного голоса» ветра. Не вызывает сомнений тот факт, что звуковая составляю-

щая в стихотворении является доминантной. Как и в других образцах «ночной поэзии», в нем практически нет визуальных образов (за исключением образа «смертной груди» – единственного материального объекта в художественном мире стихотворения). Недостаточная визуализация компенсируется за счёт обостренного чувственного восприятия мира: в данном случае аудиального. Сам по себе факт отсутствия зримых реалий для поэтического творчества Тютчева практически уникален: абсолютное большинство его произведений, особенно это касается так называемой «пейзажной лирики», построено на зрительных образах, что дает основание говорить о «созерцательности» тютчевского мировидения. Так, М. Л. Гаспаров называет поэта «наблюдателем» природного мира [11]. В контексте «ночных» стихотворений используется изобразительность совершенно иного порядка, с помощью которой «рисуются» ощущения: реализуется чувственное восприятие мира, находящегося за пределами зримого. Все это провоцирует обостренное внимание к звуковому наполнению стихотворения, которое как бы стремится сказать больше, чем выражено вербально. В данном случае более чем закономерно обращение к стиховедческому анализу, который подробнейшим образом представлен в статье М. М. Гиршмана [12], а также логичен интерес исследователей к каждой букве, запятой, многоточию и даже к «пустому месту» между строфами [13], интерпретации всевозможных созвучий, аллитераций, которых в стихотворении множество: *жадно – жаждет, роешь – взрываешь – рвется, о чем ты воешь – о чем так сетуешь, то глухо, то шумно, про древний хаос – про родимый* и наконец, *ветр ночной – мир души ночной.*

Принимая во внимание значимые особенности фонетического строя стихотворения, интерес представляет мотив своеобразной эволюции речевой способности ветра, которая по мере развертывания лирического события претерпевает ряд существенных изменений: *воешь – сетуешь – странный голос твой – понятным сердцу языком твердишь – неистовые звуки – страшных песен сих не пой* – мир души ночной внимает *повести любимой*. Таким образом, «звериное» начало (воешь) сменяется уже вполне «человеческим», хоть и не вполне осознанным (сетуешь безумно), затем у ветра появляется отчетливый голос (но все еще «странный»), который, наконец, трансформируется в «понятный сердцу» язык. Во второй строфе происходит жанровая конкретизация звучания ветра: оно осознается как «страшная песнь» и «повесть любимая». Последняя ипостась звучания ветра («любимая повесть») на первый взгляд несколько выбивается из тематически однородного ряда аудиальных проявлений и требует небольшого историко-литературного комментария. Предполагаемое время написания стихотворения – 30-е годы XIX века – характеризуется интенсивным ростом прозаических жанров. Именно в этот период особую роль начинают играть роман и повесть (сюда относятся и «Повести Белкина», повести Н. М. Карамзина, Е. А. Баратынского, А. А. Бестужева-Марлинского, В. Ф. Одоевского, к середине 30-х – повести Н. В. Гоголя и др.). В ситуа-

ции формирования новой эстетики повесть становится своеобразным знаком русского реализма.

В статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» В. Г. Белинский относит повесть и роман к поэзии «реальной», или «поэзии жизни», «поэзии действительности» (в отличие от «идеальной»), и отмечает, что «вечный герой, неизменный предмет ее вдохновений, есть человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление, любопытная загадка для самого себя, окончательный вопрос собственного ума, последняя загадка своего любознательного стремления. Разгадкою этой загадки, ответом на этот вопрос, решением этой задачи – должно быть полное «сознание», которое есть тайна, цель и причина его бытия!..» [14].

Появление мотива повести в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..» является знаковым: ветер открывает лирическому герою страшную правду о мире, человеке, его душе. В этом смысле стихотворение действительно необыкновенно «реалистично». Значимую роль играет также актуальность жанра повести в современном Тютчеву литературном процессе: вербализация ветра оказывается понятной и знакомой для души «повестью любимой».

Изменение характера звучания ветра проявляет тематические особенности второй строфы стихотворения. Первоначальное непонимание («О чем ты воешь, ветр ночной?..», «Что значит странный голос твой…») преодолевается, а вопросы сменяются «заклинанием ветра» (термин, предложенный С. Н. Бройтманом [15]). Начальные и конечные строки второй строфы, связанные с мотивом запрета действий, способных пробудить хаос, образуют своеобразное магическое кольцо:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!

О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелиться!..

Мотив кольца подчеркивается и графически: употреблением буквы «О». В первой строфе две «О», входящие в состав вопросов, обращенных к ветру, расположены подряд, вторая строфа открывается и завершается междометием «О» и таким образом представляет собой композиционное кольцо, усиленное посредством графики.

Границы строфы становятся пределами, противостоящими хаотической беспредельности и не позволяющими «миру души ночной» вырваться из смертной груди. Противоборство хаоса и мира в стихотворении разрешается в итоге победой последнего: казалось бы, всеобъемлющий, беспредельный хаос ограничивается, обретает предел, бури засыпают («бурь заснувших не буди…») Все это является результатом «за-

клинания» хаоса в стихотворении, которое само по себе оказывается своеобразной «поэтической ловушкой» для хаоса и ветра. А. В. Домащенко определяет тематику стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» следующим образом: «…оно об *онтологии языка*» [16]. Уточняя мысль исследователя, скажем, что оно об онтологии поэтического слова. «Вой» ветра превращается в песнь и «любимую повесть», «странный голос» становится поэзией, из хаоса рождается мир. Это – универсальный ключ к стихотворению. В этом смысле значим мотив вербализации ветра: чем более понятным становится язык ветра для сердца и души лирического героя, тем менее он связан с хаосом, тем больше в нем «мира». Хаос словно бы «консервируется» внутри стихотворения, рифмуется, гармонизируется и за счет этого преодолевается его хаотическая сущность: из хаоса звуков творится художественный мир. Таким образом, смысл стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» и поэзии в целом – в противодействии хаосу. Поэзия несет в мир гармонию даже тогда, когда сама она изображает хаотические силы.

Подводя итог, обозначим наиболее существенные особенности реализации образа души в рассматриваемом стихотворении. Внутренний микрокосм, представленный в стихотворении как «мир души ночной», задает основное противоречие между миром и хаосом, лежащее в основе лирического события. Душа – принадлежность внутреннего мира, тем не менее, она стремится вовне, к слиянию с «беспредельным». Проявлению динамики души способствует параллель «души ночной» и «ветра ночного». Подобная ситуация, своеобразная недостаточность «бытия в себе» характерна для многих стихотворений Тютчева, в которых реализуется мотив душевных устремления, связанный с попытками обретения идеального бытия, недостижимого для души в ее земном существовании (ср.: «Душа хотела б быть звездой…», «Душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть!», «Душой к бессмертному летим!» и т. д.). В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..» дисгармоничная ситуация реализуется в образах «мира души ночной» и «смертной груди»: внутренний мир оказывается неизмеримо масштабнее человеческой сущности, которая становится неспособной его вместить. Отсюда возникает парадоксальная ситуация: желание души вырваться за пределы «смертной груди», стремление слиться с хаосом, возвратиться в первоначальное, «досотворенное» состояние, что неизбежно должно привести к разрушению «мира» души. Однако такое душевное устремление вступает в противоречие с актом творения художественного мира, в результате чего хаос замыкается внутри стихотворения, бури усмиряются, а мир души остается целостным.

Библиографические ссылки

1. Бройтман С. Н. О чем ты воешь, ветр ночной?.. // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 6.
2. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – Т. 5. – С. 25.
3. Топоров В. Н. Из истории русской литературы. – Т. 2: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 103.

4. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. – Л.: Прибой, 1928. – С. 51.
5. Токарев С. А. Душа // Мифы народов мира: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 415.
6. Бройтман С. Н. О чем ты воешь, ветр ночной?.. // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 11.
7. Мейлах М. Б. Воздух // Мифы народов мира: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 241.
8. Там же. – С. 241.
9. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Мифы творения //http://lib.rus.ec/b/184394/read
10. Мейлах М. Б. Воздух // Мифы народов мира: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 241.
11. Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. – Таллинн, 1990. – С. 7.
12. Гиршман М. М. Архитектоника бытия – общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 20–27.
13. Фоменко И. В. Семантика «пустого места» // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 42–48.
14. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml
15. Бройтман С. Н. О чем ты воешь, ветр ночной?.. // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 8.
16. Домащенко А. В. Поэтическое творчество как мышление именами // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 49.

Т. В. Федосеева

Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина

М. Н. КАТКОВ И СЛАВЯНОФИЛЬСКОЕ ДВИЖЕНИЕ 1860-Х ГОДОВ

Михаил Никифорович Катков – одна из самых ярких и самобытных фигур в литературной и общественной жизни России второй половины XIX века. Как филолог и мыслитель он заявил о себе в 1840-х годах, по возвращению из Германии, где слушал лекции в Берлинском университете и был увлечён философией Ф. Шеллинга, отличавшего его среди других своих учеников. В «Отечественных записках» и «Московском наблюдателе» публиковал переводы из древних и современных авторов. Сблизился с славянофилами, но и тогда уже не разделял безусловно ни одно из направлений современной ему культурно-эстетической мысли. В «мрачное семилетие» николаевской эпохи, как и большинство современников, публиковался мало, занимался редакторской деятельностью. Имя Каткова стало известно всей России с приходом к власти Александра II и изменением вследствие этого политической ситуации.

С 1856 года и до конца жизни Катков был издателем и редактором одного из ведущих литературных и общественно-политических журналов – «Русского вестника». С 1863 года – соредактором газеты «Московские ведомости». Идеологическая база, на которой реализовывалась его издательская и литературная деятельность, до последнего времени трактовалась как реакционная. В. А. Твардовская, автор одного из немногих монографических исследований деятельности крупного публициста и издателя в пореформенной России, обнаруживает в действиях этой незаурядной личности в качестве основного мотива стремление поддержать имперскую политику русского самодержавия [20, с. 24–35]. В том же ключе трактуется деятельность Каткова в работе В.К. Кантора 1973-го года: «Тщательное изучение идейных и эстетических взглядов Каткова весьма существенно <…> для понимания социально-культурного феномена русского либерализма в целом и его неизбежной эволюции в сторону реакции» [8, с. 182]. В недавней статье того же автора эволюция во взглядах Каткова прослеживается от «классического либерализма в его англоманском варианте» к «отстаиванию либеральных ценностей» с использованием «всей силы и традиции самодержавного правления» [9, с. 146]. Таким образом, суть эволюции взглядов Каткова сводится к его внешнему выражению в отношении к самодержавной власти: от стремления реформировать государственную систему в России к безусловному признанию традиционного для России типа правления.

Односторонность трактовки личности Каткова преодолевается в последние десятилетия. Уже в 1992 году С. С. Ванеян предложил основанный на отечественных, зарубежных источниках и архивных материалах развёрнутый очерк жизни и творчества Каткова, где он представлен как цельная и глубокая личность, а его деятельность – как последовательно выраженная система внутренних убеждений, основа которых в «нравственном и метафизическом оправдании личного служения монарху как воплощению власти народа» [5, с. 510]. С. Лебедев, опираясь на воспоминания современников, пишет о нём как о человеке большого ума и образованности, горячем патриоте и талантливом филологе. Замечает, что его издания выделялись на общем фоне «чёткой русской православно-монархической позицией» и при этом «Катков вовсе не был официозным пропагандистом правительственного курса» [18, с. 263–265]. Авторы предисловия к сборнику статей Каткова в книге «Имперское слово» Ф. Селезнёв и М. Смолин убедительно говорят о последовательности его мировоззренческой позиции, которая и определила независимость и самостоятельность отношения к наиболее острым вопросам современной ему русской жизни.

Независимая позиция Каткова вполне оформилась во второй половине 1840-х годов, когда он, вернувшись из-за границы, не примкнул ни к западникам, ни к славянофилам. Не случайным было обращение к имени и трудам Н.М. Карамзина, который «корни прошедшего любил в цвете настоящего», идею общественного

прогресса совмещал с трепетным отношением к историческим основам русской жизни [10, с. 11]. Исследователи отмечают характерное для Каткова сочетание «искренней религиозности», глубокого патриотического чувства и убеждённости в том, что необходимые преобразования в России не могут затрагивать самих оснований русской жизни. Они должны осуществляться не на отрицании, а на «усилении всех положительных интересов» [10, с. 38]. В статье 1862 года «К какой принадлежим мы партии?», опубликованной в «Русском вестнике», Катков писал: «Истинно прогрессивное направление должно быть в сущности консервативным, ибо чем глубже преобразование, чем решительнее движение, тем крепче должно держаться общество тех начал, на которых основано» [10, с. 40].

Несомненно, Катков занял своё и чрезвычайно важное место в общественной и литературной жизни России конца 1850–1870-х годов, в непростые и знаменательные для всей русской истории времена. Детальное исследование его значения впереди. В этой статье мы коснёмся лишь одной стороны деятельности Каткова – его отношения к славянофильскому движению и сочувствующим ему литературным силам.

Ранний период деятельности Каткова до его поездки в Европу отмечен тем, что центральное место в сфере его научных интересов заняли вопросы истории национального языка и культуры. В 1845 году была успешно защищена диссертация «Об элементах и формах славяно-русского языка». Известно, что Катков принадлежал к числу лидеров национальной мысли, определявших в качестве основы русской государственности исторически сложившееся и органичное единство власти (царя) и народа. Эта идея сближала его с славянофилами, а также и с рядом российских литераторов, сумевших сохранить независимую патриотическую позицию в условиях сложного исторического времени, в первую очередь с Ф. И. Тютчевым. В этом контексте мы и рассматриваем публицистическую деятельность Каткова 1856–1860-х годов.

Как известно, славянофильское движение, развивавшееся в странах Западной Европы уже в начале XIX века, было в значительной степени обусловлено политическими причинами. В результате насильственного дипломатического деления Европы, установленного Венским Конгрессом, славянские народы оказались в угнетённом положении, западные – под властью Австрии, южные – Османской империи. В сложившихся условиях славяне особенно остро чувствовали необходимость сохранения национальных основ жизни, прежде всего православной веры, на которой базируется их культура и бытовая обрядность, – то, что составляет сущность народности. К 1830-м годам оно вполне оформилось, и приобрело не только культурное, но и политическое значение [4, с. 24–25].

В России славянофильская теория была разработана несколько позднее, в 1840-х годах, и затронула, по мнению Ф. И. Буслаева, все области общественного сознания: всеобщую историю и богословие, философию, государственное право,

экономику и политику, историю национального языка и литературы [19, с. 182]. А. Н. Пыпин заметил, что в 1860-х годах «приверженцев славянофильства стало больше, чем прежде; составилась даже новая, особого рода школа, в славянофильском духе» [19, с. 371]. Зарождение же этого направления мысли в России он связывал с литературным движением начала XIX века, которое считал заимствованным: «Его теоретическое содержание было развито по приёмам и под указаниями европейской литературы, именно под влиянием романтизма и немецкой философии» [19, с. 374]. Органичность движения славянофилов для русской жизни, парируя критические замечания Пыпина, отмечал М. П. Погодин, возводивший начало расслоения в русском обществе на идеологической почве к XVII веку, периоду «церковного смятения», разногласия между реформаторами церкви и староверами-раскольниками, отстаивавшими православную традицию в неизменном виде. Он видел существование непрерывающейся связи между поколениями, осмыслил духовное и идейное родство русских славянофилов с представителями предыдущего, державинского, поколения через Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, П. А. Плетнёва, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского [19, с. 399].

Таким образом, в 1860-х годах славянофильство было осмыслено, во-первых, как явление развивающееся, во-вторых, – органичное для русской жизни, русской истории и культуры. В современном представлении славянофильство – не только оформившийся в 1840-х годах кружок единомышленников, разработавший основы религиозно-философского учения, но широкое движение, в своём развитии явившее важнейшую сторону русской жизни в противостоянии идеи особого славянского пути западному. Сторонники и продолжатели дела славянофилов руководствовались, как справедливо отмечено В.А. Фатеевым, идеей самобытности славянства, которая исходит из православной культуры и духовности [19, с. 9–10].

Начиная с 1856 года общественная и литературная жизнь в России развивались в новых условиях. Иван Аксаков писал родителям об удачном определении Ф. И. Тютчевым этого исторического момента словом «оттепель» [3, с. 115]. В новых условиях общественной и политической жизни славянофильство развивалось, несмотря на то, что к этому времени ушли из жизни идейные руководители и теоретики движения. В 1856 году не стало Ивана и Петра Киреевских, в 1860-м – Алексея Хомякова и Константина Аксакова. Знамя «общего дела славян» в России перешло в руки Ивана Аксакова [22, с. 119].

Принято считать отношение Каткова к славянофилам отрицательным, и для этого имеются некоторые основания. В.К. Кантор обнаруживал причины расхождений во взглядах с славянофилами в отношении к идеализированной ими допетровской Руси. Он писал о полемике 1840-х годов по этому вопросу [8, с. 196]. Известно, что Катков не считал реформы Петра I чуждыми укладу русской жизни. Напротив, оформившиеся

вполне именно в его царствование основы российского самодержавия и государственности считал порожденными творческой силой самого народа. Он осознавал единство самодержавной власти и народа глубинным, корневым, видел в единомыслии монарха с народом огромную созидательную силу, хотя и обнаруживал в реальности расхождение воли народа и власть имущих. «В общем ходе нашей истории, – писал Катков в кризисном 1863 году, – государство было постоянно силой разлагающей, движущей, *перестанавливающей обычай*; народ и общественные силы действовали всегда оборонительно и упирались, чтобы жизнь не потеряла своих основ…» [10, с. 111]. Утверждалась необходимость в органе, способном выразить общественное мнение и повлиять не принимаемые правительством решения, чтобы созидательная, «зиждительная» сила самодержавия могла быть скорректирована народным сознанием.

Именно поэтому «Московские ведомости» приветствовали в апреле того же года создание городской Думы в Москве, видя в ней приобщение широких слоёв общества, представителей всех населявших Россию сословий к государственному делу в рамках «нового типа общественной организации» [10, с. 109]. И в этом Катков сближался со славянофилами 1860-х годов, которые принимали активное участие в проведении государственной реформы (Ю. Ф. Самарин), решительно критиковали правительство за нарушение прав малых народностей (И. С. Аксаков).

И Катковым, и славянофилами двигало общее чувство сопереживания славянским народам, которые так и не обрели государственности в результате Крымской войны. Это чувство объединило широкие слои российской общественности, представителей дворянства, чиновничества, деятелей литературы, науки и образования в Славянских благотворительных комитетах. Официально Московское отделение было учреждено в 1858 году, но этому предшествовала большая подготовительная работа, начавшаяся ещё в годы Крымской войны. Как известно, инициатива создания таких объединений исходила от деятелей движения болгарского возрождения Н. Герова и Х. Даскалова, Одесской болгарской колонии, а также дипломатических представителей России на Балканах. Их поддержали в Москве не только в кругу славянофилов, но и в среде чиновников министерства иностранных дел, возглавляемого А. М. Горчаковым. Прошение об официальном разрешении деятельности Славянского благотворительного комитета в Москве зимой 1857 года в числе других подписал М. Н. Катков [14, с. 12]. Сохранились также документально подтверждённые свидетельства его участия в деятельности Славянского благотворительного комитета в качестве вкладчика [14, с. 41]. Очевидно, что отношение Каткова к деятельности славянофилов (по крайней мере, в начале 1860-х годов) было положительным.

Судя по всему, он разделял просветительские и благотворительные цели Комитета: «1) доставлять славянам денежные средства на пользу церквей, училищ и др. истинно полезных учреждений, каковы общество болгарской письменности в Царьграде

и народные читалища; 2) доставлять им пособия книгами, утварью и всем тем, что может способствовать поддержанию православия в отношении к церкви и училищам; 3) вспомоществовать в Москве молодым славянам, приезжающим для образования» [14, с. 36–37]. Важнейшее назначение Комитета его создателями мыслилось в противодействии религиозной пропаганде среди балканских славян с целью присоединения их к латинскому миру и в укреплении связей с русским православием. Начиная с 1861 года, когда во главе Комитета оказались М. П. Погодин и И. С. Аксаков, его деятельность ещё более активизировалась [14, с. 43]. Лидеры видели в работе Комитета исполнение долга русского народа по отношению к славянским братьям, каким его понимали славянофилы, – всячески способствовать поддержанию национальной духовности и религиозной свободы народов, уже не одно столетие страдавших под игом иноверцев.

К этому времени Катков как издатель «Русского вестника» приобрёл известность не только в столичных городах, но и в провинции. Уже в первый год редактирования им журнала И. Аксаков высоко оценивал его значение, 28 ноября 1856 года он писал родителям из Харькова: «Сочувствие к “Русскому Вестнику” в провинции растёт всё сильнее и сильнее и ослабляет влияние Петербургских журналов». Это сочувствие журналу было особенно ценно потому, что вызвано было, по словам Аксакова, «не дрянными повестями и рассказами, не задором критики, а больше всего тем, что [«Русский вестник» – Т.Ф.] отозвался на все живые современные вопросы» [2, с. 305].

Ивану Аксакову в 1858 году было возвращено право на редактирование печатных изданий, тогда же он стал сотрудником редакции славянофильского журнала «Русская беседа», а с 1861-го года начал самостоятельную издательскую деятельность. Еженедельная газета «Парус» просуществовала очень недолго и была закрыта после опубликования во втором номере статьи Погодина, критиковавшего выжидательную политику русского правительства относительно угнетённых славян на Балканах. Программа последовавшей за «Парусом» ежедневной газеты «День» содержала прямое указание на служение общеславянскому делу. В первом номере газеты сообщалось: «Освободить *из-под материального и духовного гнёта* народы славянские и даровать им дар самостоятельного духовного и, пожалуй, политического бытия под сенью крыл могущественного русского орла – вот историческое призвание, нравственное право и обязанность России» [выделено в источнике. – *Т. Ф.* – 1, с. 6].

Аксаков возлагал большие надежды на журналистскую деятельность. Анализируя современное ему состояние русской печати, отмечал, что в обществе отсутствует элементарное знание о сложных обстоятельствах жизни славянских народов в Европе, которые ему хорошо были известны по личным впечатлениям от поездки в Европу, предпринятой в 1860-м году. Исключение из правила составлял, по словам Аксакова, журнал «Русская беседа», в котором «соблюдалась постоянная связь с славянами», оказывалось благотворное действие «на умы образованных наших единоплеменников»

в Европе и «поддерживалось в них сочувственное отношение к России» [1, с. 7–8]. В числе изданий, периодически освещавших вопросы славянства, были названы также некоторые газеты и среди них «Московские ведомости».

Образовавшийся пробел Аксаков намеревался восполнить, создавая постоянный славянский отдел в газете «День». Он публиковал исторические очерки о славянских землях, рассказы путешественников, описания современной жизни и проблемные статьи по внутренним общеславянским вопросам [1, с. 8]. Вопросам национально-освободительного и религиозного движения южных и западных славян придавалось Аксаковым первостепенное значение не только в газете «День» (1861–1865), но позднее в «Москве» и «Москвиче» (1867–1868).

Самостоятельная издательская деятельность Каткова принесла ему к этому времени заслуженную славу, современники говорили о «партии “Московских ведомостей”», о «катковском направлении» общественной мысли [18, с. 264]. Направление его мысли было близко славянофилам, хотя и не вполне совпадало с их теорией. Он явно разграничивал интересы государства и правительства, считал, что деятельность правительственных чиновников должна быть направлена на укрепление исконных начал русской жизни, которые для него, как и для сформулировавшего в 1832 году эти убеждения С. С. Уварова, состояли в триединстве: «Православие – Самодержавие – Народность». «Трон затем возвышен, – писал Катков, – чтобы пред ним уравнивалось различие сословий, цехов, разрядов и классов». Таким образом, смысл монархической власти сводился к служению народному благу, включая распространение «самого широкого самоуправления, которого может потребовать благо самого народа – *народа, а не партий*» [курсив наш. – *Т. Ф.*] [18, с. 267].

В отношении единства власти и народа взгляд Каткова был близок Тютчеву, которого приводило в состояние тревоги и негодования распространение в либеральных кругах российского правительства антипатриотических настроений. По словам поэта, в российском правительстве происходит губительное «охолощение русского начала», которое неизбежно приведёт к разрушению единства нации, катастрофическому отдалению царя от народа. «Мы видим теперь в России, – писал он в январе 1865 года А. И. Георгиевскому, бывшему в то время сотрудником «Московских ведомостей», – как все элементы, или нерусские по происхождению, или антирусские по направлению <…> силятся совокупиться в одно целое <…> в состав этой коалиции вошли, вопреки своей разрозненности, и польская шляхта, и остзейские бароны, и петербургские нигилисты, штатные или заштатные» [22, с. 90]. Этому опасному для России и губительному для славянского мира в целом «совокуплению», по мысли Тютчева, активно противостояли «Московские ведомости», редактируемые Катковым. Поэт видел в публикуемых в газете «горячих» материалах выражение общественного мнения, силы, способной воспрепятствовать разрушению российской государственности изнутри.

Того же взгляда придерживался Иван Аксаков. В передовой статье газеты «Москва» в январе 1867 года он писал о том, что государству необходима «…цельность, такое единство народного духа в правительстве и народе, такое всепроникновение внешней и внутренней политики национальными началами, которые действительно создают силу несокрушимую» [1, с. 94]. И тут же он говорил о международном значении деятельности российского государства как общеславянской силы, «внешней силы православного общества» [1, с. 97].

Катков как издатель «Русского вестника» был солидарен с славянофилами в отношении к Восточному вопросу. В 1858 году в «Русском вестнике» была напечатана статья «Турецкие дела», подписанная буквой «Д.», первая из планируемой серии о положении славянских народов на Балканах. В ней шла речь о том, что отношения турецких властей с её подданными настолько обострились, что можно ожидать широкого восстания славян. Положение славянских народов на Балканах было признано особенно тяжелым, поскольку они находятся под двойным гнётом: турецких военных и чиновников, с одной стороны, и «фанариотских митрополитов и архиереев» – с другой. Главная опасность такого двойного притеснения, по мнению автора статьи, – в стремлении подавить нравственную и духовную жизнь народов. Он писал: «Турок, убивая физически христианина и грабя его, не препятствует развитию духовной его жизни; фанариот же, вместе с грабежом, давит его нравственную, духовную деятельность, препятствует его развитию, то силою анафемы, то мечом, и попирает его священнейшее достояние – язык и народность» [15, с. 186]. От Каткова потребовала объяснений церковная цензура, однако он доказывал неправомочность этого требования, поскольку статья «Д.» не содержит богословских рассуждений.

Немногим раньше, в том же году, на ту же тему высказался Христо Даскалов, возглавлявший объединение обучавшихся в России студентов из Болгарии. На страницах славянофильского журнала «Русская беседа», с редакцией которого уже сотрудничал Ив. Аксаков, была опубликована статья «Возрождение болгар, или Реакция в Европейской Турции», содержательно близкая статье «Русского вестника». Авторы представленных почти одновременно в двух журналах материалов на одну тему выразили редкую по тем временам осведомлённость о неизвестных в России сторонах жизни православных славян на Балканах. Приведённые в статьях факты объясняли напряжённый характер отношения болгар не только к всячески угнетавшим и унижавшим их туркам-магометанам, но и к представителям Константинопольской патриархии, отказавшей в возможности служить в церквах священникам болгарского происхождения на родном языке.

Анонимная статья, опубликованная в «Русском вестнике», очевидно, по инерции была приписана Христо Даскалову. На это указывали и современники, и исследователи вопроса. Весомые факты, опровергающие ошибочную атрибуцию статьи, представил историк-славист С. А. Никитин, утверждавший, что её автор – А. В. Рачинский, извест-

ный в то время писатель-историк и публицист, один из соучредителей Славянского благотворительного комитета. Исследователем были обнаружено упоминание о статье в письме самого Рачинского, хранящемся среди материалов по истории Славянского благотворительного комитета в Москве [14, с. 188]. О нём как радетеле за просвещение болгар упоминает в своём дневнике дочь Ф. И. Тютчева Анна [23, с. 330–331]. Рачинский, судя по всему, и был автором опубликованной в «Русском вестнике» статьи. Ситуацию на Балканах он знал не понаслышке: ополченцем участвовал в Крымской войне, нёс службу в крепости Измаил и, общаясь с балканскими славянами, изучил сербский и болгарский языки. В 1859 году был определён по ведомству Министерства иностранных дел вице-консулом в Варну [23, с. 407].

Годы спустя славянская тема оставалась главной в публицистике Ив. Аксакова. На страницах газеты «Москва», прославившей его имя далеко за пределами России, не одну передовицу он посвятил тяжелому положению православных славян на Балканах, отражая все перипетии их отношения с турецкими властями и фанариотами, представителями греческой патриархии. Особенно глубоко им переживалось притеснение национального элемента в болгарской православной церкви. В 1864 году в передовой статье газеты «Москва» он писал: «Положение православия на Востоке самое безотрадное. Что видят перед собою болгары в правящей ими церкви? Корыстолюбивую, жадную власть, отягчающую их поборами, постоянно опирающуюся на турецкую силу» [1, с. 41]. Лишить поддержки болгар, сохранивших преданность православию, несмотря на века угнетённого существования, значило, по убеждению Аксакова, погубить «дело православия на Востоке» [1, с. 43].

Катков также чутко реагировал на сложные процессы национальной политики и духовной жизни России. Он был убеждён в том, что восточнославянские народы едины и составляют основу российской государственности, решительно реагировал на попытки разрушить целостность государства и единство народов. Родство составляющих основание российской государственности народов, с его точки зрения, обусловлено не только общностью религии, но также общей историей и языковым корнем. В ответ на распространявшееся на западе России во второй половине 1860-х годов «украинофильство» «Московские ведомости» заявили о мнимом историзме этого направления политической мысли. Катков, имея в виду общий для русского и украинского народов славянский язык и единую азбуку, данную им болгарскими просветителями, с иронией писал: «Явились новые Кириллы и Мефодии с удивительными азбуками, и на Божий Свет был пущен миф какого-то небывалого малороссийского языка» [18, с. 268].

Одним из самых сложных вопросов в жизни общества и в журналистике 1860-х годов стал Польский вопрос. О расхождении во взгляде на него писала в своей монографии Твардовская, заметившая неприятие Катковым выраженного в открытой печати взгляда на него славянофилов. Славянофильский взгляд, содержавшийся в частности в статьях А. Ф. Гильфердинга, состоял в противопоставлении «практической необхо-

димости решения польского вопроса» точке зрения «высшей правды», с которой позиция России была уязвимой [20, с. 56–59]. С началом Польского восстания газета «День» нередко выходила в свет без передовых статей, что резонно трактовалось большинством читателей как несовпадение точки зрения редакции с официальной. Позднее, обращаясь к этой теме, Аксаков отдавал должное героизму восставших, однако тут же высказывался за решительные меры к прекращению кровопролития.

Катков находил позицию славянофилов двойственной: с одной стороны, они поддерживают идею национального освобождения, с другой, – призывают к решительным действиям для подавления восстания. Не вполне ясной и убедительной казалась ему мысль о том, что ликвидация восстания способствует сближению русского и польского народов. Хотя он считал, что родственные славянские народы могут чувствовать себя спокойно лишь под защитой Российской империи, где нет и не будет необходимости отказываться от своей национальной культуры, где, по словам Аксакова, отсутствует стремление власти «обезнародить чужую народность» [7, с. 2]. Катков доказывал, что держать Польшу «вооружённой рукой» – историческая необходимость. «Там, на берегах Вислы, решается теперь предварительно важнейший и существеннейший вопрос для каждого государства, – писал он, – вопрос о неприкосновенности и безопасности наших собственных исконных владений» [12].

Для Каткова правда была одна – в безусловном подчинении польского народа российскому правительству как единственно способному защитить его от посягательств внешней силы и предоставить возможности для сохранения народности и национальной культуры. Однако, как видим, его расхождения со славянофилами не касались мировоззренческих и философских оснований их идеологии. Гораздо большее их объединяло, в первую очередь – понимание всеславянской миссии России.

Энергично высказанная позиция Каткова имела многих приверженцев, поддерживал её и Тютчев, который в октябре 1864 года писал из Женевы в Москву к А. И. Георгиевскому о статьях «Московских ведомостей» по поводу опубликованной в Брюсселе брошюры барона Ф. И. Фиркса, выступившего под псевдонимом Шедо-Феротти, «Que fera-t-on de la Pologne? (Что будет с Польшей?)». В брошюре были изложены предложения по изменению государственного статуса Царства Польского – о предоставлении ему ограниченной автономии. Катков стоял на своей позиции, утверждая идею целостности Российского государства. О впечатлениях по прочтении статей «Московского вестника» в придворных кругах Тютчев писал: «Удар был электрический. Всё было прочувствовано и оценено – и художественное мастерство отделки, и самая сущность содержания. Благодаря этим двум статьям французская брошюра превратилась в огромную услугу, оказанную *русскому чувству и русскому делу*…» [курсив наш. – *Т. Ф.* – 22, с. 81, 450].

В России же опубликованные Катковым статьи навлекли на газету цензурные преследования и штрафы. 26 марта 1866 года было вынесено цензурное предостереже-

ние. Конфликт Каткова с властями получил не только широкий общественный резонанс, в нём были заинтересованы правительственные круги, последовательно отстаивавшие государственную целостность России.

В последующие годы в своих публицистических высказываниях Катков продолжал придерживаться самостоятельной позиции, которая далеко не всегда совпадала с правительственной, хотя в исторической науке и сложилось мнение о том, что он «твёрдо веровал в правильность политики русского правительства» [15, с. 234]. Имеется немало фактов, говорящих об обратном. Это и поддержка освободительной борьбы южных славян, и забота о возможности для каждого народа наладить самостоятельную жизнь на той земле, которая ему исторически принадлежала. Так, в майском выпуске газеты «Московские ведомости» за 1867 год было высказано отрицательное отношение к попыткам сербского правительства, наделённого правами автономии, подчинить себе болгар. Поглощение одного славянского народа другим Катков считал недопустимым, союз народов он представлял как равноправное единство «в однообразном устройстве военной силы и в военной конвенции», отмечая, что «более тесный союз вызвал бы теперь непреодолимые трудности…» [13, с. 2].

Основным делом Каткова была критика не самодержавия как такового, но реальной власти и реально действовавшего тогда правительства. Несмотря на некоторые расхождения в оценке современных событий политической и общественной жизни, в главном Катков был согласен со славянофилами. Это главное – идея общенационального и общеславянского единства народов, единства власти и народа.

Таким образом, очевидно, что, не разделяя вполне убеждений славянофилов, Катков по-своему служил исполнению всеславянской миссии России. Его публицистика и издательская деятельность утверждали государственную целостность и политическую мощь России как гаранта сохранения самобытной культуры и независимости славянских народов от посягательства на основы их национальной самостоятельности со стороны европейских держав. Эти умонастроения разделяли многие литераторы, в частности поэты из окружения Ф. И. Тютчева, а также А. А. Фет, А. К. Толстой.

Библиографические ссылки

1. Аксаков И. С. Полн. собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. Славянский вопрос. – М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1886. – 791 с.
2. Аксаков И. С. в его письмах. – Т. 3. Письма 1851–1860 годов. – М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1892. – 680 с.
3. Аксаков И. С. в его письмах. – Т. 4. Письма к разным лицам 1858–1886. – СПб.: Изд. импер. публ. библиотеки, 1896. – 328 с.
4. Буслаев Ф. И. История русской литературы: лекции, читанные в 1875/1876 академ. году/рукопись/литография. – 140 с.

5. Ванеян С. С. Катков Михаил Никифорович // Русские писатели. Биографический словарь. – Т. 2: Г – К. – М.: Большая рос. энцикл., 1992. – С. 506–513.
6. Воевода Д. О. «И в Божьем мире то ж бывает…» // Ф. И. Тютчев: шк. энцикл. слов / сост. Г. В. Чагин. – М.: Просвещение, 2004. – С. 86.
7. День. – 1863. – 11 мая. – № 19.
8. Кантор В. К. М. Н. Катков и крушение эстетики либерализма // Вопросы литературы. – 1973. – № 5. – С. 173–212.
9. Кантор В. К. Михаил Никифорович Катков: «Основой преобразований должен быть существующий порядок…» // Российский либерализм: идеи и люди: сб. ст. 2-е изд., испр. и доп. / отв. ред. и сост. А. А. Кара-Мурза. – М.: Новое изд-во, 2007. – С. 146–155.
10. Катков М. Н. Имперское слово / сост., примеч. М.Б. Смолина. – М.: Москва, 2002. – 512 с.
11. Майков А. Н. Соч.: в 2 т. – Т. 2 / под общ. ред. и вступ. ст. Ф. Я. Приймы. – М.: Правда, 1984. – 575 с.
12. Московские ведомости. – 1863. – 9 марта. – № 53.
13. Московские ведомости. – 1867. – 12 мая.
14. Никитин С. А. Славянские комитеты в России. – М.: Изд. МГУ, 1960. – 362 с.
15. Никитин С. А. Очерки по истории южных славян и русско-балканских связей в 50–70-е годы XIX в. – М.: Наука, 1970. – 328 с.
16. Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / подгот. текста, сост., вступ. ст. и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата. – М.: Искусство, 1982. – 544 с.
17. Сементковский Р.И. М. Н. Катков. Его жизнь и литературная деятельность: биографич. очерк. – СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1892. – 81 с.
18. Славянофилы. Историческая энциклопедия / сост. и отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Ин-т русской цивилизации, 2009. – С. 263–269.
19. Славянофильство:pro et contra / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. В. А. Фатеева. – СПб.: РХГА, 2006. – 1056 с.
20. Твардовская В. А. Идеология пореформенного самодержавия (М. Н. Катков и его издания). – М.: Наука, 1978. – 278 с.
21. Твардовская В. А. Тютчев в общественной борьбе пореформенной России // Ф. И. Тютчев: pro et contra / сост., вступ. статья и коммент. К. Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2005. – С. 764–824.
22. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. Письма: в 6 т. Т. 6. Письма 1860–1973 / сост. Л. Н. Кузина. – М.: Классика, 2005. – 592 с.
23. Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник / пер. Е. В. Герье; вступ. статья и примеч. С. В. Бахрушина; ред. И. В. Захаров. – М.: Захаров, 2000. – 416 с.
24. Феоктистов Е. М. За кулисами политики и литературы, 1848–1896: Воспоминания / вступ. статьи А. Е. Преснякова, Ю. Г. Оксамана. – М.: Новосет, [1991] – 458 с.
25. Ямпольский И. Г. К истории взаимоотношений Тютчева и А. Н. Майкова // Ф. И. Тютчев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; гос. лит. Музей-усадьба «Мураново» им. Ф. И. Тютчева. – М.: Наука, 1989. – Кн. II. – С. 484–491.

Глава 2.3. *Феномен русской литературы: вторая половина XIX – первая половина XX века*

М. В. Литовченко

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

«ОНЕГИНСКИЕ» МОТИВЫ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Роман «Евгений Онегин» оказал огромное влияние на художественную систему А. П. Чехова, отозвавшись необычайно разнообразно в его творчестве. А. П. Кузичева справедливо замечает: «Свободное и постоянное цитирование романа “Евгений Онегин” свидетельствует, как укоренен был текст этого произведения в сознании Чехова» [1, с. 56]. Цитирование представляет лишь самый поверхностный, явный «пласт» освоения писателем великого романа. Например, в чеховских юмористических рассказах можно встретить множество цитат из «Евгения Онегина», в основном призванных оттенить по принципу контраста пошлость и духовную пустоту персонажей («Аптекарша», «Корреспондент», «Не в духе» и др.). В произведениях более позднего периода также находим немало фраз и «крылатых выражений», связанных с пушкинским романом (рассказы «По делам службы», «Черный монах», повесть «Дуэль»). Однако, помимо прямых цитат, «Евгений Онегин» в зрелом творчестве Чехова «проявился» на уровне глубинной структуры текстов, в форме скрытых перекличек и реминисценций.

Приметы «онегинской» ситуации можно обнаружить в рассказе «Дом с мезонином» (1896), при несомненном различии основного художественного конфликта. Сюжет этого произведения развивается по двум параллельным линиям: «идеологическая» (художник – Лида) и любовная (художник – Женя).

В характеристике главного героя рассказа – художника – отчетливо звучит тема «лишнего человека» («чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным»). Его духовный облик содержит ярко выраженные «онегинские» черты: «…меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая протекала так быстро и неинтересно, и я все думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым» [2, с. 178]. Острое чувство одиночества и душевного холода является значимым признаком его мировосприятия, мешающим жить и творить. Не случайно современные писателю критики утверждали, что герой «Дома с мезонином» пополнил галерею чеховских «хмурых людей» [2, с. 495].

Удел художника – «постоянная праздность», которая, в отличие от праздности Жени, совершенно лишена легкости и беззаботности. Отношение к праздности (а точнее, ее смысловое наполнение) выявляет существенное различие как между художни-

ком и Женей, так и между художником и пушкинским Автором. Состояние чеховского героя в начале рассказа, на первый взгляд, находит параллель в тексте «Евгения Онегина». Круг «занятий» художника таков: «По целым часам я смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал все, что привозили мне с почты, спал. Иногда я уходил из дому и до позднего вечера бродил где-нибудь» [2, с. 174]. Этот фрагмент напоминает описание деревенской жизни автора-повествователя в I главе романа:

Досугам посвятясь невинным,
Брожу над озером пустынным
<…>
Читаю мало, долго сплю,
Летучей славы не ловлю.
<…>
Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой [3, с. 28].

Однако эти фрагменты высвечивают принципиальное несходство внутреннего мира пушкинского Автора и чеховского героя. Прежде всего, их разделяет само понимание «праздности». В семантической структуре «Евгения Онегина» праздность выступает как необходимое условие творчества, состояние «творческого сна». «Ничегонеделание» художника – противоестественно; оно лишено какого-либо позитивного содержания и поэтому тяготит героя. Вдохновение возвращается к художнику только после встречи с Женей, когда он вновь постигает ощущение единства, гармонии с миром. Поэтому художественная роль Мисюсь напоминает одну из граней образа Татьяны, предстающей в «лирическом» сюжете в качестве музы Автора.

Семья Волчаниновых отчасти схожа с семьей Лариных: она состоит из матери и двух дочерей, совершенно разных по своему внутреннему складу. Волевая и деспотичная Лида, конечно, ничуть не походит на сестер Лариных – ни на посредственную Ольгу, ни, тем более, на Татьяну. Однако образ Жени воплощает важнейшие черты любимой пушкинской героини: прежде всего, это искренность и душевная чистота. Жизнь героини чеховского рассказа протекает как духовно насыщенная праздность. Женю характеризует богатое внутреннее бытие, свидетельством чего является ее любовь к книгам: «Она читала целый день, с жадностью глядя в книгу, и <…> потому, что взгляд ее иногда становился усталым, ошеломленным и лицо сильно бледнело, можно было догадаться, как это чтение утомляло ее мозг» [2, с. 179]. Книги выступают неизменным спутником и пушкинской Татьяны, воспитанной на романах. Праздность Жени – это постоянный праздник: ей присуще светлое и радостное, гармоничное мировосприятие. Чеховская героиня естественно связана с природой; духовное становление Татьяны Лариной также происходит на фоне широкой природной жизни, ее мир «космичен» – это звезды, луна, зори.

Между героинями просматривается и другая немаловажная параллель: их отличает вера в судьбу, в высшее предопределение («То в вышнем суждено совете… То воля неба…» – ср. у Чехова: «все зависит от воли Божией!»). Именно поэтому в пушкинском романе столь важное место занимает линия тайной душевной жизни Татьяны. Мысли чеховской героини направлены на постижение «вечного и прекрасного» – высшей тайны бытия, загадки человеческой жизни (она говорит с художником «о Боге, о вечной жизни, о чудесном» [2, с. 180]).

С этой особенностью связано трепетное отношение героинь к приметам, предсказаниям. Как известно, Татьяна «верила преданьям / Простонародной старины»: «…Вдруг увидя / Младой двурогий лик луны / На небе с левой стороны, // Она дрожала и бледнела. / Когда ж падучая звезда / По небу темному летела / И рассыпалася, – тогда / В смятеньи Таня торопилась, / Пока звезда еще катилась, / Желанье сердца ей шепнуть» (VI, 99). В рассказе присутствует своеобразная семантическая «рифма» к этому фрагменту пушкинского романа. Чеховской героине, подобно Татьяне Лариной, свойственны особые «отношения» с небесными светилами, которые пророчат нечто, ясное ей одной: «…покрытая багровым облаком, восходила луна. <…> Часто падали звезды. Женя шла со мной рядом по дороге и старалась не глядеть на небо, чтобы не видеть падающих звезд, которые почему-то пугали ее» [2, с. 188]. Любопытно отметить эту необычную реакцию героини на падающие звезды: она не спешит загадать желание, ее томит необъяснимый, безотчетный страх, как будто Женя смутно предчувствует печальную развязку своего «любовного романа». Л. М. Цилевич отмечает, что звезды расширяют художественное пространство «до космических масштабов» и «вносят в эмоциональную атмосферу грусти, печали напряженность и тревогу страха, жути» [4, с. 158–159]. Этот эпизод, пронизанный ощущением предосеннего холода и темноты, намечает дальнейшее сюжетное развитие – скорую разлуку художника и Мисюсь.

Влюбленный чеховский герой переживает стремительный духовный подъем, который оказывается сродни «эволюции» Онегина. В душах героев пробуждается вдохновение, стремление к творчеству. Разочарованный Онегин словно возрождается к новой жизни под влиянием своей любви: казалось бы, безнадежный скептик, он едва не приобщился к поэзии («Стихов российских механизма / Едва в то время не постиг / Мой бестолковый ученик»). Для художника чувство к любимой также является залогом творческого возрождения; темы творчества и любви сливаются в гармоническом единстве: «…мне страстно хотелось писать только для нее» [2, с. 188–189].

Исследователями давно отмечено, что тема творчества раскрывается в пушкинском романе через понятие «сна» [5, с. 226–234; 6, с. 52–61]. «Смутный сон» выступает у Пушкина как состояние ирреальности, отрешенности от быта, погружение в духовную, творческую сферу. Это состояние доступно, прежде всего, самому Автору; неоднократно оно характеризует внутренний мир главных героев – Евгения и Татьяны.

В чеховском рассказе мотив «сна наяву» звучит в самом начале сюжетного действия, после описания первой встречи художника с сестрами Волчаниновыми («И я вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон» [2, с. 175]). Это чувство по-своему предвосхищает духовное обновление героя, его возвращение к искусству.

Весьма знаменательна такая деталь, возникающая в сознании героя: «…мне показалось, что <…> эти два милых лица мне давно уже знакомы» [2, с. 175]. Кстати, «узнавание» знакомого в незнакомом характерно для восприятия Татьяны Онегиным («Нашед мой прежний идеал…»). Однако предназначенность героев друг другу не воплощается в их судьбе. На пути художника и Жени встают и внешние преграды (неприязнь Лиды), и препятствия внутреннего характера (своеобразная «хмурость» героя). На наш взгляд, в данном аспекте интересно рассмотреть образ Белокурова – казалось бы, периферийный в развитии сюжета. Этот образ, представленный в яркой шаржированной манере, словно содержит в себе «зерна» двух указанных конфликтов.

С одной стороны, своим пристрастием к спорам Белокуров выступает как некий пародирующий «двойник» спорщицы Лиды, несмотря на всю их видимую противоположность (он – безвольный, Лида – деятельная и энергичная): герою присуща «манера всякий разговор сводить на спор» [2, с. 177]. Не случайно в разговоре со своими гостями Лида больше обращается к Белокурову, чем к художнику.

С другой стороны, этот персонаж воплощает определенную ипостась личности художника, ведь именно Белокуров говорит о «болезни века – пессимизме» (правда, само рассуждение в тексте рассказа не приводится). Серьезность данной темы (необычайно актуальной для художника) в устах Белокурова дискредитируется – может быть, поэтому его слова вызывают такое раздражение у собеседника. Белокуровская «лень» предстает как сниженный вариант «праздности» художника. Примечательно, что настойчивые сетования помещика на свою «загруженность» («А все дела, дела!») семантически рифмуются с текстом «Евгения Онегина»: в романе Пушкина дважды звучат слова, напоминающие реплики чеховского героя: «Имея много дел…». Такая формула связана у Пушкина с духовно ограниченными персонажами (дядя Онегина и Зарецкий), которые, подобно Белокурову, являются помещиками, «устроителями» своих имений. Деловитость этих героев оказывается лишь словесным прикрытием их истинной бессодержательности.

Художник, несомненно, представляет собой чрезвычайно сложную, внутренне богатую личность. В его характере заложен значительный потенциал духовного обновления, но все же это – именно *потенциал*, нереализованная возможность. Потеряв Женю, художник вновь погружается в свое неизбывное одиночество; он возвращается к исходному «жуткому» состоянию: «Трезвое, будничное настроение овладело мной <…>, и по-прежнему стало скучно жить» [2, с. 190–191]. И. Н. Сухих справедливо замечает, что крах героя связан с глубинно-личностными причинами: «Любовь художника обречена, потому что <…> его дом разрушен, его вера – скептицизм и постоянное

сомнение в себе. Поэтому потеря любимой воспринимается им как трагическая неизбежность, еще один удар судьбы…» [7, с. 127]. Эта трагическая обреченность его любви, надежды на счастье роднит чеховского героя с Евгением Онегиным. Чувство Онегина к Татьяне выступает как возможность, дарованная судьбой, – возможность, которой, однако, не суждено воплотиться в реальность. Семантическая «основа» обоих произведений в данном аспекте прочитывается как несвершенное событие, несостоявшееся счастье.

Библиографические ссылки

1. Кузичева А. П. Пушкинские цитаты в произведениях Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. − М., 1998. − С. 54–66.
2. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. – Т. IX. − М., 1974–1988.
3. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. – Т. VI. − М., 1994–1996. Цитаты приводятся с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.
4. Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. − Рига, 1976.
5. Гершензон М. О. Явь и сон // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. − Томск, 1997. − С. 226–234.
6. Тархова Н. А. Сны и пробуждения в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. − Горький, 1982. − С. 52–61.
7. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. − Л., 1987.

М. В. Елкина

Филиал Сочинского государственного университета туризма и курортного дела (г. Омск)

ФОЛЬКЛОРНЫЙ СЮЖЕТ «СНЕГУРОЧКА» В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Общеизвестно, что рубеж XIX–XX веков считается переломной эпохой: это время пересмотра идеалов и накопленного культурного опыта, поиска новых изобразительных методов и средств, подготовки русского духовного возрождения. Стремление осмыслить историческую судьбу народа и ощутить глубинную связь с прошлым вызвали в литературе Серебряного века заметную активность в художественном освоении фольклора.

Сказки писателей данного периода, как отмечает Л. В. Овчинникова, «отразили особенности литературы этого времени (ощущение рубежа, чувство нестабильности, хрупкости привычных ценностей, неоромантическую эстетику тайны, чуда, стремление к созданию нового искусства, ориентацию на традиции мирового искусства). Сказка начала XX века в истории литературы характеризуется особой усложненностью, поли-

функциональностью связей с народной и мировой культурой, универсальностью в плане ориентации на мифологию, народную демонологию, легенды, а также многожанровостью (сказка-новелла, сказка-легенда, сказка-притча, сказка-лирическая миниатюра, сказка-миф и т. д.)» [9, с. 10–11].

Одним из ярчайших представителей своего времени, по нашему мнению, является А. М. Ремизов. Обращаясь к анализу автобиографической прозы писателя, Н. Л. Блищ пишет, что его «своеобразное мифологическое мышление, лежащее в основе художественного метода <…>, формировалось под влиянием возникшего в начале XX века литературно-философского комплекса символистских теорий о мифе и мифотворчестве. Творческое самоопределение Ремизова хронологически совпадает со становлением модернистской литературы в России. Именно символизм с такими его основополагающими принципами, как крушение культа разума в философии <…> и признание особой роли интуиции в познании, оказался наиболее близким мировоззрению писателя» [2, с. 9]. В 1907 году, во времена третьего Смутного времени в России, когда резко обострились противоречия между народом и властью, была издана первая книга сказок писателя «Посолонь», в основу которой легли образы русской мифологии и фольклора, переосмысленные А. М. Ремизовым в русле модернизма.

Для этой книги сказок, по наблюдениям В. В. Полонского, характерно «стирание грани между печатным и устным словом, словом с экстраречевой реальностью, но главное – между литературой и ритуалом, при этом, однако, обрядово-циклические схемы движения по календарному кругу («посолонь» – от весны к зиме) не подчиняют себе художественности словесной ткани, но сами становятся частью игрового, сугубо литературного пространства. Тем самым Ремизов создает литературную транскрипцию целостной национальной обрядово-мифологической системы, структурно завершенной, но внутри устойчивого хронотопа календарного круга на русском этническом пространстве принципиально открытой – и это особенно важно – к дальнейшему росту, пополнению и видоизменениям в перспективе жизни в «большом времени» культуры» [10, с. 30]. Действительно, в «Посолони», согласно смене времен года, изображаются следующие друг за другом календарные обряды, оживает языческий мир, в канву произведения причудливо вплетены элементы детского фольклора (игры, считалки, колядки, сказки). Одним из источников вдохновения А. М. Ремизова при создании этого цикла литературных сказок, как нам кажется, послужил фольклорный сюжет «Снегурочка».

«Снегурушка», являющаяся «переходом» от раздела «Осень темная» к «Зиме лютой», уже в названии дает нам своеобразный ориентир на фольклорный контекст повествования. Приспосабливая народную сказку к своему замыслу, А. М. Ремизов использует в «Посолони» не весь известный нам сюжет, а преображенный в творческой мастерской писателя образ Снегурочки: переименованная в Снегурушку (вероятно, по аналогии с «зимушка», которую героиня и олицетворяет в «Посолони»), она изо-

бражена А. М. Ремизовым маленькой девочкой с белыми волосами и глазками-снежинками, что соответствует логике фольклорной традиции (внешнее описание, содержащее посыл к чудесному происхождению из снега, указывает на отношение персонажа к морозу, зиме). Снегурушка приносит с собою первый белый снег и мороз; ее приход к людям вплетен автором в общую игровую канву произведения (девочка обещает Алалею поиграть, покататься с ним на санках с горы). Рассматриваемый текст, по нашим наблюдениям, интересен еще и тем, что в нем отсутствует драматичность, присущая народным сказкам (мотивы таяния, оставления в лесу, убийства или похищения героини, являющиеся отголосками инициальных обрядов). Как нам кажется, это обусловлено замыслом А. М. Ремизова, изобразившего в «Посолони» огромный и прекрасный мир детства, в котором нет горя, страданий и смерти, а есть вечное обновление плавно текущей жизни и утверждается единство души человека и природы.

По наблюдениям Т. В. Кривощаповой, для «Посолони» характерен «тип повествования от первого лица, перемежающийся диалогами с просторечной лексикой («*шибко-шибко*»), который создает иллюзию устного рассказа. Однако «установка на сказовый тип до конца не выдержана, и в тексте немало конструкций, свойственных только письменной речи» [7, с. 244]. Тем не менее, по нашему мнению, в тексте доминирующим является фольклорное начало: сказочные образы («Снегурушка», «серый волк», «ветер ветрович», «ведмедюшка»), лексические и фразеологические единицы народно-поэтической речи («шибко», «серый волк», «ветер… шатается», «покатим на санках», «твердо спрыгнула наземь» и т. д.). Кроме того диалог Алалея и Снегурушки, как верно отмечает Т. В. Кривощапова, «структурно <…> напоминает трансформированную обрядовую песенку-веснянку, в которой фраза: «Что ты мне принесла?» является концептуальной» [7, с. 244].

Таким образом, в «Снегурушке», входящей в цикл А. М. Ремизова «Посолонь», использовано множество элементов устного народного творчества, в том числе и представленный читателю в авторской интерпретации образ Снегурочки.

Обратимся к сказке «Снегурочка» Ф. К. Сологуба. Отмечая заметное влияние на сказку Ф. К. Сологуба западно-европейской сказочной традиции (Н. Готорн «Как дети сотворили чудо» («The Snow Image»)), мы утверждаем, что стержневым для этого произведения является русский народный сказочный сюжет типа 703*.

Романтическая сказка американского новеллиста и романиста Н. Готорна «Как дети сотворили чудо» из сборника «Дважды рассказанные истории» была первоначально напечатана в 1851 г. в Нью-Йорке. На русском языке произведение вышло впервые в сборнике «Алмазы», изданном в Санкт-Петербурге в 1868 г. под названием «Девочка из снега». Отметим, что для сказки Н. Готорна свойственно двоемирие: в произведении американского писателя изображено столкновение поэтической фантазии (миссис Линдси, сохранившая «в сердце детскую простоту и веру, чистую и незамутненную, как хрусталь» [3], дети Фиалка и Пион) и грубого рационализма (мистер

Линдси, торговец скобяным товаром). Детям, слепившим «из снега человечка, – маленькую девочку», чтобы она стала им «*сестричкой и бегала и играла <…> всю зиму*» [3] с ними, не верят взрослые, пытающиеся согреть снегурочку.

Ф. К. Сологуб существенно изменил сказку Н. Готорна путем контаминирования ее с русским фольклорным сюжетом «Снегурочка». Идейное содержание произведения русского писателя основано на противопоставлении реальной жизни и чуда, особого волшебного мира, параллельного действительности, что на уровне текста реализуется включением сказки в контекст бытовой повести. Дети, Шурка и Нюрка (вместо традиционных для народной сказки стариков), накануне Рождества решают сделать снежную девочку:

«*– …Мы назовем ее Снегурочкой, и она будет играть с нами.*

Шурка спросил недоверчиво:

– Будет? А как она будет бегать?

– А мы ей ноги сделаем, – сказала Нюрка.

– Да ведь она из снега! – говорил Шурка.

– А день-то сегодня какой? – спросила Нюрка.

– Какой? – спросил Шурка.

– Сегодня Сочельник, – объяснила Нюрка. – Для такого дня она вдруг побежит с нами и будет играть» [13, с. 523].

Объяснение чуда в этом эпизоде напоминает народную сказку «Снегурка» (первая версия сюжета типа 703*), изданную М. А. Максимовичем, где мотив чудесного рождения снежной девочки связан с трансцендентным началом, с верой в чудо. В духе народных сказочных чудес представлено оживление Снегурочки: просто и с некоторой наивностью («*Пошевелила тонкими плечиками, вздохнула легонечко и сама подошла к Нюрке*» [13, с. 526]). Фольклорные истоки в сказке Ф. К. Сологуба имеет и тема ухода Снегурочки на высокую гору весной и возвращение зимой, и мотив таяния, замыкающий кольцом композицию произведения.

Таким образом, в сюжете литературной сказки Ф. К. Сологуба «Снегурочка» занимают существенное место мотивы, связанные с фольклорным сюжетом типа 703* и с западноевропейской литературной традицией (сказкой Н. Готорна «Как дети сотворили чудо»).

В 1908 году В. В. Хлебников написал драматическую «рождественскую сказку» «Снежимочка», как выяснилось, в подражание А. Н. Островскому [4; 5] (такой подзаголовок, безусловно, указывает на опосредованное отношение произведения писателя Серебряного века к фольклорному сюжету «Снегурочка»).

Славянская, и прежде всего русская, старина, древнерусская литература были не только объектом постоянных интересов В. Хлебникова, но, как правило, его творческим стимулом. В монографии Х. Барана «О Хлебникове. Контексты, источники,

мифы» перечислены главные традиции, к которым регулярно обращался писатель «в поисках персонажей или эпизодов, способных представить в образной форме его идеи о строении времени или Вселенной, – это славянские древности, античная мифология, древний Египет, индуизм и буддизм, религии Ирана» [1, с. 68–69]. Например, с образом Снежимочки из одноименной пьесы тесно связано характерное для творчества В. Хлебникова понятие вторичного синкретизма – смешение разных мифологических систем и мотивов религиозных культов, о чем подробно пишет А. Л. Цуканов: «Мифологические корни образа Снежимочки уходят к древнегреческому культу Диониса, бога весны и урожая, …и его пророка Орфея, который погибал и воскресал милостью своего бога, – с ним связано и понятие очищения, чистилища. Затронут здесь и миф о Коре, дочери Деметры, возвращающейся из Аида на землю (Элевсинские мистерии). В образе Снежимочки просматриваются христианские мотивы «распятия», «любви», «нового завета» [15, с. 378].

Действие «рождественской сказки» происходит в зимнем сказочном лесу и в городе. Жизнь лесных существ в пьесе В. Хлебникова духовна, естественна и гармонична, но в мир природы постоянно вторгаются люди. Интерпретируя по-своему каноны русской народной сказки, в которой герои верят в чудо и не удивляются волшебству, автор вводит в сцену весеннего праздника молодого рабочего, радостно и вдохновенно утверждающего, что «*никаких, значит, леших нет. И все это нужно, чтобы затемнить ум необразованному человеку... Темному*» [14, с. 362]. На протяжении всей пьесы автор напоминает нам, что сказочные персонажи «узурпированы» книгами и воспринимаются как литературные клише:

«*Х о в у н . Нонче норовят всё из нас книги... Старых разбойников нет. Те, что свистнут в два пальца, и откуда ни возьмись сивка-бурка пышет ноздрями*» [14, с. 365].

Желая спасти мир природы и чуждый мир города, восстановить между ними былую гармонию, Снежимочка в начале «рождественской сказки» уходит к людям.

«*Белый боярин. Честной народ! Ушла она! Как дым в небо. Как снег в весну. Ушла. Истаяла.*

Все. Кто? Кто?

Снежные мамки. Да Снежимочка! Снежимочка! Снежимочка же!

Белый боярин (понурив голову). Снежимочка…

Все. Куда?

Снежные мамки. Да в город же! В город. В город ушла.

Все. В город…

Березомир (опуская голову). В город… Снежимочка… в город… (В раздумье глубоко поникает головой.) Лесная душа… В город…» [14, с. 364].

Снежимочка В. Хлебникова, как сказочная героиня, созданная фантазией народа, и как персонаж «весенней сказки» А.Н. Островского – это чудо для людей («*Женщина с ведрами. Ишь какая белавая барышня! (Останавливается и смотрит.*)» [14, с. 367]. Только если в фольклорных сказках и пьесе «Снегурочка» героиня более или менее органично «соотносится» со взглядом на мир других персонажей, то для действующих лиц «Снежимочки», где теперь *«всю науку придется перестроить»* [14, с. 367], девушка приходит в чужой для нее мир, в котором господствует логика и эгоизм, и тает по весне. Знакомый всем по народным сказкам и пьесе XIX века сказочный образ снежной девочки специфически переосмысляется автором в «Снежимочке».

В «рождественской сказке» главные героини драматических произведений Островского и Хлебникова, по наблюдениям А. Л. Цуканова, «сравниваются-противопоставляются. Снегурочка – персонаж уже «застывший» в определенном культурном слое. По ходу пьесы как взрослые, так и дети воспринимают поначалу Снежимочку как Снегурочку, как персонаж из оперы Римского-Корсакова, как персонаж спектакля в «Народном доме». И лишь в заключительной сцене пьесы, во время возрожденного ритуала «праздника Очищения – Чистый день» (действующий ритуал – один из главных признаков «живого» мифа) Снежимочку уже называют Снежимочкой, а не Снегурочкой» [15, с. 378]. С этой мыслью А. Л. Цуканова нельзя не согласиться: само название «рождественской сказки» организует ее предпонимание (имя главной героини образовано, по нашему мнению, от антропонима «Снегурочка» с наложением «ужимка» (в значении «маска»); ведь Снежимочку принимают за Снегурочку из «весенней сказки» и оперы Римского-Корсакова). Принцип масочности подчеркивает как близость, так и контрастность главных действующих лиц в пьесах А. Н. Островского и В. Хлебникова: Снегурочка тает от горячего человеческого сердца, а причиной гибели Снежимочки является холод человеческих душ и героиня «рождественской сказки» воспринимается как Иисус), но оба персонажа самозабвенно приносят себя в жертву во имя счастья людей, во имя восстановленной в финале сказок-пьес гармонии. Жертва героини Хлебникова не была напрасной: переживший очищение мир города «соединяется с миром «живых» мифов через ритуал, славя Снежимочку, «воскресшую» в весенних цветах, и, восприняв «предвечный закон», устремляется в будущее («Голос удаляющихся»)» [15, с. 378].

«Кто-то. Но где же Снежимочка? Снежимочка где?

Рокот. Снежимочка где? Где Снежимочка?..

Смятение.

Руководитель игры (после некоторого промежутка, всходя на помост). Снежимочки нет. Она таинственно исчезла, но то место, где она была, покрыто весенними цветами. Унесите же в руках, как негасимые свечи, разнесите по домам знаки таинственного чуда и, может быть…

Голоса многих. Чудо! Чудо! Снежимочка растаяла цветами.

Голос удаляющихся. Мы будем помнить ее заветы…

Проходят, наклоняясь, тела благообразных старец, юношей, детей и срывают благоговейно длинные голубые цветы. Они горят, как свечи» [14, с. 369].

Говоря о финале пьесы В. Хлебникова, заметим, что мотив цветения, как нам кажется, мог быть заимствован поэтом из народной сказки. По одной из сформулированных нами четырех версий фольклорного сюжета о Снегурочке подруги заманили её в лес, убили и зарыли под сосёнкой; на могиле выросла дудка, из которой после разоблачения подруг появилась Снегурочка [6, с. 233]. В записях А. Ф. Луконина «из дудки вылетает цветок, а уж из цветка выскочила девочка». В некоторых сказках «дудочка растет, <…> еще и цветет» [8, с. 69]. В мультипликационном фильме «Снегурка» (1955 г.), созданном на киностудии «Союзмультфильм» по мотивам народных сказок, растаявшая снежная девочка тоже превращается в цветы.

Итак, для пьесы В. Хлебникова характерно опосредованное отношение к фольклорному сюжету «Снегурочка» путем обращения к литературной традиции, к образу главной героини «весенней сказки» А. Н. Островского. Заметим, что народная основа образа Снежимочки (имя девушки, точнее, его первооснова, подразумевающееся чудесное происхождение, ее уход в «иной» мир, таяние по весне и мотив цветения, редко использующийся в народной сказке) узнаваема в авторской интерпретации фольклорно-литературных источников.

Таким образом, фольклорный сюжет «Снегурочка» активно использовался в произведениях литературы рубежа XIX–XX веков. По нашим наблюдениям, в творчестве А. М. Ремизова, Ф. К. Сологуба и В. В. Хлебникова использовалась первая версия сюжета типа 703* (бездетные старики лепят из снега девочку, она оживает, а летом идет с подружками в лес и тает), но, несмотря на общность творческого источника «Снегурушки», «Снегурочки» и «Снежимочки», образы героинь указанных произведений являются уникальными для русской литературы.

Библиографические ссылки

1. Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы . – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. – 416 с.
2. Блищ Н. Л. Автобиографическая проза А. М. Ремизова. Проблема мифотворчества. – Минск: ЕГУ, 2002. – 116 с.
3. Готорн Н. Снеговичка // http://lib.rus.ec/b/20261/read
4. Дуганов Р. В. Жажда множественности бытия // Дуганов Р. В. Велимир Хлебников и русская литература: статьи разных лет. – М.: Прогресс – Плеяда, 2008. – С. 122–182.
5. Иванов В. В. Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова // Советское славяноведение. – 1980. – № 3. – С. 62–71.

6. Колесникова М. В. Сюжетный состав русских народных сказок о Снегурочке // Русская словесность в ее ретро- и перспективном развитии: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. (23−24 мая 2007 года). – Павлодар: ЭКО, 2008. − С. 232–237.
7. Кривощапова Т.В. Условные жанровые формы в русской литературе серебряного века (литературная сказка). – Астана: Изд-во ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, 2001. − 344 с.
8. Луконин А. Ф. Сказка и предание у А. Н. Островского // Сызранский государственный педагогический институт. Учёные записки. – Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1956. – Вып. 1. – С. 67–103.
9. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX в. (история, классификация, поэтика). – М.: РИЦ «Альфа» МГОПУ, 2001. – 311 с.
10. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М.: Наука, 2008. – 285 с.
11. Ремизов А. М. Посолонь: Волшебная Россия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. – 207 с.
12. Сказки, изданные М. А. Максимовичем // Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – С. 174–184.
13. Сологуб Ф. К. Снегурочка // Сказка серебряного века: сборник / сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. – М.: ТЕРРА, 1994. – 640 с.
14. Хлебников В. Снежимочка // Хлебников В. Собрание сочинений. Поэмы и «сверхповести», драматические произведения. – Т. 2. − СПб.: Академический проект, 2001. – С. 361–370.
15. Цуканов А. Л. Снежимочка // Энциклопедия литературных героев / сост. С. В. Стахорский. − М.: Аграф, 1998. – С. 378–379.

М. К. Кшондзер

Международное Мандельштамовское общество (г. Любек, Германия)

СЛОВО И МОЛЧАНИЕ В ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Взаимодействие слова и молчания в культуре является одной из самых сложных литературоведческих, философских и мировоззренческих проблем. Категории молчания, безмолвия, невыразимости приобретают особое значение при анализе поэтических текстов, так как именно поэзия является одним из самых тонких и многозначных проявлений художественного творчества, когда слово не равнозначно самому себе и не всегда может полностью выразить внутреннее духовное содержание предмета, явления или чувства. Существует целая философия молчания, согласно которой «невыразимое» являет себя в виде некоторых первоначальных образов, но это не образы конкретных восприятий, а особые ментальные сущности [1].

В русской поэзии проблемы слова и молчания занимают очень важное место. Разгадать тайну молчания пытались Тютчев, Жуковский, в XX веке поэтике молчания посвящали стихи почти все поэты «серебряного века».

В поэзии Осипа Мандельштама эта проблема становится одной из основополагающих как в мировоззренческом, так и в художническом плане. Творчество Мандельштама полно противоречий, недосказанности, таинственной невыразимости. Всякое влияние у него проявляется очень своеобразно, часто в форме отталкивания. Несколько отстраненный взгляд, как бы отсутствие личностного начала в стихах, его сознательное устранение (в отличие от прозы, где личностное “я” отчетливо ощущается), – это прием, благодаря которому вырисовывается облик поэта, неповторимого в своем восприятии мира.

В статье «О природе слова», определяя основные различия между символизмом и акмеизмом, поэт так объясняет взаимодействие слова и образа: «По существу, нет никакой разницы между словом и образом. Слово уже есть образ запечатанный: его нельзя трогать… Такие запечатанные образы тоже не очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало» [2, с. 182].

В этом высказывании Мандельштам вскрывает основное противоречие, заложенное в самой природе слова и образного мышления: образ или явление, будучи названными в слове, становятся «запечатанными», т. е. теряют свою невыразимость и многозначность, а с другой стороны, слово есть образ, с помощью которого поэт выражает глубинную сущность мира.

Слово в творчестве Мандельштама приобретает как бы новый, первозданный смысл, очищаясь от ненужных, наносных значений. В программной статье «Слово и культура» поэт так охарактеризовал роль слова в поэзии: «Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает... ту или иную предметную значимость, вещность... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [2: 2, с. 171].

В то же время молчание в поэзии – это высшее проявление духовного общения, в котором смысл становится важнее слова. Возможно, в этом парадоксе и заключена вся прелесть и непостижимость поэтического творчества.

Обращаясь к теме молчания в поэзии Мандельштама, исследователи в первую очередь анализируют стихотворение «Silentium», связывая его с одноименным стихотворением Ф. Тютчева. При всей схожести проблематики стихотворений Тютчева и Мандельштама они совершенно различны в трактовке темы молчания: «В противовес тютчевскому тезису о ложности «изреченной мысли» здесь (*У Мандельштама. – М. К.*) утверждается «первоначальная немота» – как объективная возможность абсолютной творческой «изреченности». Центральный мотив всего стихотворения – досло-

весная формотворческая сила, еще замкнутая «устами», но уже готовая выйти наружу, как Афродита из пены, и прозвучать «кристаллической нотой», чистотой и объективностью мифа» [3, с. 65].

Наряду с таким толкованием смысла стихотворения Мандельштама существуют и другие, в основе которых – понимание музыки как первоосновы искусства вообще, интерпретация мифа об Афродите, представление самого процесса рождения поэзии [4].

Различные толкования стихотворения лишний раз подтверждают справедливость мыслей Мандельштама о глубокой силе слова, которое набирает свою мощь в молчании и предполагает различные интерпретации [5].

В раннем стихотворении из «Камня» «Ни о чем не нужно говорить» (1909) тема слова и молчания звучит в контексте общемировоззренческих рассуждений о смысле жизни и ее трагичности, об антиномичности человеческой природы, которая сродни «темной звериной душе»:

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,
И печальна так и хороша
Темная звериная душа [2: 1, с. 69].

Слово нарушает изначальную гармонию в природе, которая существует на доязыковом уровне и воплощена в образе дельфина («и плывет дельфином молодым по седым пучинам мировым»).

Связь с общемировоззренческими установками поэзии Мандельштама особенно ощутима в первоначальной редакции стихотворения:

Ибо, если смысла в жизни нет,
Говорить о жизни нам не след
Я еще довольно сердцем дик.
Скучен мне понятный наш язык [2: 1, с.457].

Определяя роль слова в поэзии, Мандельштам подчеркивает отсутствие в нем определенности, привязывающей данное понятие именно к данному предмету, говорит о многозначности слова, позволяющей создавать ступенчатые внутренние образы, наполненные глубочайшим содержанием. Художественный мир Мандельштама, по тонкому наблюдению С.С.Аверинцева, не имеет единого и абсолютного центра [6, с. 120], в нем образы и понятия взаимно обозначают друг друга.

Мысли, высказываемые в статьях в прямой публицистической форме, в стихах подчиняются законам поэтики Мандельштама, придавая «слову, рождающемуся

из межличностного молчания» [7, с. 156], новое значение и включая его в новую систему ценностей.

В этой связи представляет большой интерес для анализа одно из самых значительных стихотворений «Камня»: «Мы напряженного молчанья не выносим» (1913–1937), в котором тема слова и молчания звучит в контексте программных для поэта проблем личности творца и его одиночества в мире непонимания и отчужденности.

Первая строфа стихотворения звучит как будто довольно прозрачно и ясно:

Мы напряженного молчанья не выносим -
Несовершенство душ обидно, наконец!
И в замешательстве уж объявился чтец,
И радостно его приветствовали: просим! [2: 1, с. 87]

На первый взгляд, в этой строфе описывается один из литературных вечеров, которые часто посещал Мандельштам в Петербурге и в Москве в начале века. Однако в контексте приведенных нами рассуждений о взаимно обозначающих друг друга понятиях слова и молчания в творчестве Мандельштама, данная строфа приобретает более глубокий и многозначный смысл. «Обидное» «несовершенство душ», по мысли автора, проявляется в неприятии молчания как необычайно значимой категории, не противопоставляемой слову, а, наоборот, придающей ему большую ценностность. Это то самое высокое молчание, которое не терпит лишних слов. Продолжением данной мысли является вторая строфа стихотворения, в которой появляются реминисценции из поэзии Э. По [8, с. 89–101].

В контексте стихотворения Мандельштама упоминание баллады Э. По «Улялюм» отнюдь не случайно, ибо, как уже отмечалось, основная тема стихотворения – проблема одиночества и отчуждения личности в мире бездуховности.

Стремление к восстановлению былой гармонии в искусстве и жизни – также одна из сквозных тем поэзии Мандельштама. Не случайно стихотворение «Мы напряженного молчанья не выносим» было опубликовано первоначально в одном цикле со стихотворением «Бах», ибо поэта всегда восхищало в искусстве умелое соединение рационального и эмоционального начал, и в этом отношении Бах был для него непревзойденным образцом: «Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно» [2: 2, с. 145].

Подтверждением многозначности и парадоксальности творчества Мандельштама являются две строки из стихотворения «Мы напряженного молчанья не выносим», которые, на первый взгляд, опровергают только что сказанное, но при более глубоком изучении подтверждают мысли поэта:

Значенье – суета и слово – только шум,
Когда фонетика – служанка серафима [2: 1, с. 87].

Казалось бы, на фоне приведенных мыслей Мандельштама о слове и его роли в поэтическом творчестве это утверждение кажется несколько абсурдным, однако не следует буквально понимать слова «суета» и «шум». Здесь Мандельштам не противоречит своим высказываниям о внутреннем образе, который вначале создает стихотворение без единого слова, а потом оно наполняется словами, рождающимися из молчания. В этом плане молчание – самая высокая категория, ощутить которую могут только посвященные, поэтому автор в первой строфе говорит о «несовершенстве душ», не понимающих высокого смысла молчания. В контексте стихотворения эти две строки несут на себе особую идейно-смысловую нагрузку, отнюдь не снижая значимости слов и смысла, а только подчеркивая, что весь богатейший арсенал поэзии подчинен законам высокого искусства («когда фонетика – служанка серафима»), которое является высшим смыслом и целью творчества. Последние строки стихотворения как бы снимают весь его внутренний подтекст, возвращая читателя к живой реальности, в которой существует только человек и окружающий его мир, однако одиночество личности не преодолено, конфликт остался, «я» и «мир» не соединились, следовательно, проблемы, поставленные в стихотворении на уровне реминисценций и глубинных параллелей, включились в одну главную тему творчества – тему взаимоотношений личности с действительностью:

Я был на улице. Свистел осенний шелк...
И горло греет шелк щекочущего шарфа... [2: 1, с. 87]

Категория молчания у Мандельштама тесно связана с философскими понятиями забвения и узнавания. В уже упоминавшейся статье «Слово и культура» Мандельштам говорит о внутреннем образе, который затем воплощается в словесную форму благодаря узнаванию. Интересные размышления поэта о природе узнавания приводит Н. Я. Мандельштам во «Второй книге»: «Мандельштам пытался мне объяснить, что такое узнавание. Он слышал, что узнавание психологически необъяснимо, но для него вопрос стоял шире. Он думал не только о процессе, то есть о том, как протекает узнавание того, что мы уже видели и знали, но о вспышке, которая сопровождает узнавание до сих пор скрытого от нас, еще неизвестного, но возникающего в единственно нужную минуту, как судьба. Так узнается слово, необходимое в стихах, как бы предназначенное для них» [9, с. 21].

В поэтической форме эти мысли звучат в стихотворении «Ласточка» из цикла «Tristia»:

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется [2: 1, с. 130].

Забвение слова, его « беспамятство» не отменяют речи, наоборот, способствуют узнаванию, это не отказ от слова, а нахождение в нем скрытых смыслов [10, с. 87–97]:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья…

Но я забыл, что я хотел сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется [2: 1, с. 131].

Связь категорий забвения, узнавания и молчания, воплощенных в слове, особенно ощутима в черновом варианте стихотворения, где поэт соотносит слово, возникающее из беспамятства благодаря узнаванию, с высоким понятием «гордого стыда» («где ты, слово: щит и узнаванье, твой высокий лоб, твой гордый стыд»). Следует отметить, что эпитет «стыд», прозвучавший в стихотворении «Silentium» в контексте определяющих все творчество Мандельштама нравственных ориентиров («и сердце, сердца устыдись, с первоосновой жизни слито»), в стихотворении «Ласточка» звучит как в черновой, так и в окончательной редакции, где трансформируется в «зрячих пальцев стыд» и сосуществует с «выпуклой радостью узнавания».

Тема узнавания, непосредственно связанная со «скудостью» и «бедностью» языка как выразителя эмоций, звучит и в стихотворении «Tristia» в контексте важнейших для Мандельштама категорий времени, вечного возвращения, претворения прошлого в будущее, встреч и расставаний [3, с. 193]:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных…

О, нашей жизни скудная основа!
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг [2: 1, с. 124].

Проблемы молчания и слова, как уже отмечалось, тесно связаны в его художественной системе с темами одиночества, взаимоотношений личности и окружающей действительности, смысла и назначения искусства.

Еще один аспект, привлекающий внимание при анализе данной проблематики у Мандельштама, – это связь проблем слова и молчания с религиозно-философскими исканиями поэта. Мандельштам выступает против инфляции священных слов. Библейский запрет на упоминание имени Бога всуе он распространяет на все сущее, т. е. его безъязыкость есть нежелание высказывать невыразимое, сокровенное и не поддающееся однозначным оценкам. В этом плане очень интересно стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий» (1912). По справедливому утверждению С. С. Аверинцева [6, с. 26], это стихотворение не «религиозное» в каноническом смысле, в нем нет мифологических образов, традиционного сюжета, однако по глубине поставленных проблем оно очень емко и объемно. Растворяя в себе религиозный пласт, стихотворение приобретает общемировоззренческое и вселенское звучание:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади [2: 1, с. 78].

Запрет на упоминание имени бога, характерный для акмеистов вообще (Ахматова, Гумилев), у Мандельштама усугубляется вошедшей в его сознание и подсознание еврейской ментальностью: он часто упрекает друзей за легкое отношение с именем Божиим. С другой стороны, в стихотворении «Образ твой, мучительный и зыбкий» идет внутренняя, скрытая полемика с библейской догмой: если в первой строфе трансформируется запрет на упоминание имени бога, то во второй побеждает общечеловеческая направленность на единство бога с природой и его растворение в ней. Имя Божие оказывается реальным, осязаемым и воспринимается в одном контексте с живой жизнью. Полемика заключается в том, что поэт ставит жизнь выше божественных откровений, бог растворен в природе как неотъемлемая часть ее.

Библейский запрет на произнесение всуе имени Божьего становится для Мандельштама нравственной категорией, определяющей его философское осмысление мира, в котором реальное обретение и называние сокровенных чувств приводят к их гибели.

Это утверждение достаточно известно в мировой философской и эстетической мысли: стремление к истине всегда важнее самой истины, путь к цели значимее, чем сама цель, названное слово, имя, чувство, явление теряют свою первозданную прелесть.

В поэзии Мандельштама господствует особый поэтический строй, в котором стержнем «является переплетение смыслов, система ассоциативных связей, создание новых значений, выступающих не как самодовлеющая формальная категория, а как динамическая система принципов, отражающая специфику художественного мышления писателя» [11, с. 30]. Категории слова и молчания в творчестве Мандельштама существуют не изолированно, а в тесной связи с мировоззренческими и художническими проблемами одиночества, взаимоотношений личности и окружающей действительности, смысла и назначения искусства, а также с философско-религиозными исканиями поэта. Анализ некоторых стихотворений из циклов «Камень» и «Tristia», а также отдельных публицистических высказываний Мандельштама позволяет прийти к выводу, что понятия слова и молчания не столько противопоставлены в его творчестве, сколько взаимно обусловливают друг друга, создавая неповторимый, многозначный и притягательный мир его поэзии.

Библиографические ссылки

1. Маслова В. А.Философия и поэтика молчания сквозь призму русской поэзии XX века / www.nbuv.gov.ua/Kult Nar/…2/knp49_2_130-133.pdf
2. Осип Мандельштам. Соч.: в 2 т. – М.,1990. – Т. 2. В дальнейшем цит. Мандельштама по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.
3. Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000.
4. Террас В. И. Классические мотивы в поэзии Мандельштама // Мандельштам и античность. сб. статей. – М., 1995, – С. 12–33; Тарановский К. Ф. Два «молчания Осипа Мандельштама // Там же. – С. 116–123; Черашняя Д. Осип Мандельштам “Silentium“: возврат или становление? // http://philologpspu.ru/module/magazine/do/mpub_8_8 Интернет-журнал «Филолог».
5. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // О. Мандельштам. Указ. соч. – Т. 1. – С. 13; Гаспаров М. Л. Три поэтики Осипа Мандельштама // Михаил Гаспаров. О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. – СПб., 2001, – С. 197–199; Гофман В. Осип Мандельштам: Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // Звезда, – 1991. – № 12. – С. 175–187.
6. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы, – 1970. – № 3.
7. Бройтман С. Н. «Я не слыхал рассказов Оссиана»… в свете исторической поэтики // Отдай меня, Воронеж!: Третьи Международные Мандельштамовские чтения. – Воронеж, 1995.
8. Подробнее об этом см.: М. К. Кшондзер. Реминисценции из Эдгара в лирике Осипа Мандельштама; М. К. Кшондзер. Эдгар По в творческом восприятии О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта / Мат. международной научной конф., посв. 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама. – М, 2001.
9. Надежда Мандельштам. Вторая книга. – М., 1990.
10. Быстров Н. Л. Об онтологическом статусе слова в поэзии Мандельштама // Известия Уральского гос. университета. – Екатеринбург. – 2004 – № 33.
11. Поляков М. Критическая проза Мандельштама // Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987.

Джулия Базелика

Государственный университет Милана (Италия)

РУССКОЕ СЛОВО В АХМАТОВСКОМ ВОСПРИЯТИИ БИБЛЕЙСКОГО МИРА

В своем исследовании «Власть слова» [1] Н. Фрай замечает, что в западной культурной традиции Библия представляет уникальный керигматический опыт. Концепция керигмы в понятии «пророчество» принимает двойное значение: это одновременно и металитературный индикатор, скрытый в тексте, и форма выражающая, именно само пророчество, посредством идиоматических ресурсов общего языка. Появляется ощущение, что истинный статус пророка раскрывается не в том, что пророк изрекает, а в том, что пророку передает вдохновение.

В момент откровения разрыв между высказыванием и восприятием исчезает: произнесение слова и его слушание сливаются воедино, и осуществляется керигма. Керигма есть метафорическое проявление живого голоса Бога, передаваемого посредством человеческих посланников, последний из которых принимает высокое задание ее записывать. Проявление керигмы состоит в единении Слова провозглашающего и Духа отзывающегося, но сущность, которой они порождены, остается не поддающейся точному определению, защищенной непроницаемостью и представляющейся в человеческом понимании хаотической, непонятной, запутанной или нелогичной. Пророческие высказывания в Библии принимаются как магические, им приписывается максимальная власть проникновения.

Фрай, заостряя внимание на западной поэтической традиции, утверждает, что «в начале этого века под влиянием критической традиции, установленной от По, складывалось впечатление, что величие поэта определяется яркостью пророческой выразительности» [1, с. 136]. В этот же самый период русский символизм под сильным влиянием доктрины софийного единства мира в божественной мудрости и из-за представления Богочеловечества становится выражением поэзии керигматических и проповеднических акцентов, поэзии мистических мотивов, эротизма и видений. У символистов символ поднимается до высот керигмы: это способ выражения пророчества.

Библия является литературным архетипом не только по пророческому и проповедническому слогу своего повествования, но и, несомненно, по важнейшим элементам, формирующим её сложную структуру. Её ядро составляют метафорические и мифологические элементы: мифологические – поскольку в Библии повествуется история искупления человека, помещённая во временные рамки; метафорические – потому как представленные образы, мотивы и темы раскрываются посредством замены на образы, мотивы и темы, устанавливающие с первыми некое взаимное соотношение, способное выявить смысл, привести в действие бесконечную цепь значений.

По мнению Фрая, в литературном произведении, аналогично тому, что происходит в теории сновидения Фрейда, образы, мотивы и темы выстраиваются на базе противоположных принципов конденсации и перемещения: «перемещение в литературном контексте означает изменение мифической структуры с целью наибольшей приемлемости, а также приближение к общему опыту. [...] Конденсация – это обратный процесс, в котором сходства и ассоциации обыденного опыта становятся метафорическими тождествами [...]. Ясная отсылка к библейской или классической мифологиям, в основательно представительном контекстом, является конденсационным образом» [1, с. 174]. Библия, уточняет Фрай, представляет для западной культуры, способом «показать, что вселенная мифа и метафоры имеет общую структуру, и что она не является чарующим хаосом бесконечных отголосков и созвучий» [1, с. 175].

Главным образом посредством конденсации библейские образы, мотивы и темы становятся составляющими элементами литературного произведения, будь то поэзия, проза или драма. Европейская литературная традиция XIX века насчитывает многочисленные примеры: от Йитса и Элиота до Клодела, до Манна и Рильке, до вышеупомянутого символизма, к которому позднее примыкает булгаковский роман «Мастер и Маргарита».

В поэтическом творчестве Анны Ахматовой также обнаруживается присутствие библейских персонажей, сюжетов и мотивов. Персонажи, события, мотивы чаще путём конденсации (особенно тогда, когда отсылка к Библии подразумеваемая и идентифицируется в какой-либо упоминании посредством перемещения) становятся частью ахматовского мира, где претерпевают своего рода осовременивание. С одной стороны, их контекст происхождения является нетронутым, с другой стороны, в нем усиливается определенная ценность, особый смысл, чья интерпретация осуществляется в диалогизированной связи, которую они устанавливают с реальностью и с временным измерением самой Ахматовой. Библейские персонажи, сюжеты и мотивы становятся также ассоциативными и семантическими активизирующими указателями, вызывающими различные проявления мифа, отвечающие цели воздвижения поэмы о становлении западной культуры, и так, в более ограниченной и интимной перспективе, всевозможные отражения ахматовского «я» [2, с. 294].

Среди мужских образов библейского плана часто появляется фигура царя Давида, прежде всего обозначенная как образ ликования и радости или как символ спасительной силы музыки и поэзии, стало быть, и света, власть, побеждающая Саула, то есть тьму неведения и, следовательно, ночи. В противоположном варианте, однако, тот же царь Давид является щедрым дарователем тысячелетнего страдания.

В стихотворении «Со дня Купальницы Аграфены» герой молчит, но, как и царь Давид, ликует («Молчит, а ликует, как царь Давид»). Здесь улавливается связь с эпизодом из Библии (Самуил, 6, 1–15), повествующим о Входе в Иерусалим, о ковчеге Господа, ведомым ликующим Давидом: («Давид и все израильтяне танцевали перед Гос-

подом и играли на разных музыкальных инструментах, сделанных из кипарисового дерева, на цытрах, на тимпанах, на систрах и на кимвалах»; «Давид и весь народ Израиля кричали и трубили в трубу, когда ковчег Господень вносили в город Давида»).

Неопределённый персонаж, к которому обращается лирическая героиня, получает в дар малиновую платок и бережно хранит его («Малиновый платок хранит»); он заточен в ледяную келью с белыми стенами, и «с ним никто не говорит». Параллель с библейским царём проводит точку отсчёта и сравнения, направленную на подчеркивание мотива внутреннего и тайного ликования, контрастирующего с внешней обстановкой, отмеченной холодностью и отчуждённостью: радостному внутреннему слову противопоставляется внутреннее молчание.

Эпиграф к стихотворению «Майский снег» представляет собой своеобразное толкование, некую свободную интерпретацию отрывка из Псалма 6,7: «Всю ночь тебе я, Господи, молился, / Моя постель увлажнена слезами. / Сочатся слёзы с ложа моего, / И плач к Тебе меня лишает сил». Слова Псалма преломляются в ахматовских строках, откликаясь вселенским и паническим эхом, а природа является образом боли. «Жестокая, студёная» весна расправляется с нежным снегом-пеленой и с набухшими почками, готовыми раскрыться («Прозрачная ложится пелена / На свежий дёрн и незаметно тает», «Налившиеся почки убивает). Ужасная драма ранней смерти поражает лирическую героиню, которая отказывается смотреть на мир Бога («И ранней смерти так ужасен вид, / Что не могу на Божий мир глядеть я»). Она чувствует в себе печаль, тот самый дар царя Давида, длящийся тысячелетия («Во мне печаль, который царь Давид / По-царски одарил тысячелетья»). Таким образом, царь Давид предстаёт здесь как щедрый даритель своего рода проклятия: грусть, которой наделил он лирическую героиню (и, следовательно стоны, плач, слёзы, наполняющие Псалом) – отражение осознания жестокости мироздания.

Историю о молодом Давиде и о его врождённой чудотворной и миротворной способности находим в первой части стихотворения «Мелхола» [3]. Крупными штрихами обрисовывается фигура юноши Давида («И отрок играет безумцу царю, / И ночь беспощадную рушит,/ И громко победную кличет зарю, / И призраки ужаса душит») [4]. Литературный образ Давида становится носителем важнейших метафорических ценностей: это голос музыки, искусства, быть может, поэзии, следовательно, наивысшего и благороднейшего выражения человеческого творчества. Внешне подчинившись воле царя, возможно, безумного тирана (безумие и злодейство сочетаются и подхлёстывают друг друга), Давид своим изяществом, своей красотой и гармонией (всегда красота спасает мир) постепенно прогоняет безжалостную ночь (всякое порождение зла есть слепая и безжалостная тьма), а с ней – призраки террора: сон разума порождает чудовищ, здесь такие чудовища будут опутывать свои жертвы, убивая в них слово, искажая свободу в искусстве, уродуя их до тревожного молчания. Своей нежной и сладкоголосой мелодией молодой царь приветствует победоносные свет и дыхание

свободы, которые возвращают голос искусству и жизни. Волшебство, совершенное юным Давидом, ссылается на обстановку, в которой диктаторству, преследующему всякое выражение свободы противопоставляются с отчаянным упорством голос искусства, поэтическое слово, истина. Царь благосклонно говорит ему: «Огонь тебе, юноша дивный, говорит, / И я за такое лекарство / Отдам тебе дочку и царство».

Ритм этого стиха – эпический, его неторопливая торжественность рождается от повторения сочленения «и», привычного в некоторых библейских отрывках (Генезис, 1, 1–31), где лаконичным и сжатым языком излагаются события сложные, грандиозные, очень далёкие от человеческого восприятия.

Яков и Лаван, другие мужские персонажи вдохновлённые ветхозаветными повествованиями, составляют две противоположные категории: Яков одарён физической силой и щедрой душой; способен к послушанию. Лаван уже не молодой, слабый, с мелочной душой; надменный и готовый к обману.

Персонаж Якова появляется в стихотворении «Рахиль» [5]. Он сразу же раскрывает дар физической силы и упорства, в нём заложенный, сдвигая массивный камень, закрывший ключ («Источник был камнем завален огромным / Он камень своею рукой отвалил») и свершая благое дело («И чистой водою овец напоил»). Он предстаёт как человек сочувствующий – его сердце скорбит и кровоточит как открытая рана («Но стало в груди его сердце грустить) – и безропотный – при первой встрече с Рахилью «Он ей поклонился, как странник бездомный».

Пилат, завершающий группу мужских фигур библейского происхождения, в стихотворении «Привольем пахнет дикий мёд» [6] ассоциируется с мотивом крови, той крови, которая не может быть ни отмыта, ни скрыта и которой запятнана История, чей нестираемый след оставляет власть, чья неуничтожимая метка заключает в себе имена мучеников всех времён и всех форм преследования.

Мотив крови предопределяет образ Пилата, («Но мы узнали навсегда, / Что кровью пахнет только кровь»). И напрасно правитель Рима «мыл руки перед всем народом» «под зловещие крики черни». Пилатовская фигура сопоставляется с фигурой королевы Марии Стюарт: она тоже напрасно «стирала красные брызги / В душном мраке царского дома...» [7]. Насколько чернь хочет крови, настолько жаждет крови власть, свершая преступление. История забрызгана кровью, которая не может и не должна быть смыта.

Большее внимание уделяет Ахматова женским персонажам, которым нередко в библейских эпизодах предоставляются второстепенные роли, ограничивая их вплоть до безгласных появлений, скудных реплик простых упоминаний. В ахматовской лирике, напротив, такие фигуры являются главными героинями в повествованиях, где особо рельефным становится психологический элемент, выражение чувств: Мелхола, например – сама страсть, которую она питает к Давиду, будущему мужу и царю.

В стихотворении «Мелхола» [8] Ахматова выдвигает на первый план чувства молодой женщины, дочери царя Саула, к Давиду. В глазах юноши она зажглась страстью столь всепоглащающей («Ей песен не нужно, не нужно венка»), сколь противоречивой («В душе её скорбь и обида»): ей нужен только Давид («Но хочет Мелхола Давида»). Охватившая её страсть даже искажает её лицо («Бледнее чем мертвая, рот её сжат, / В зеленых глазах исступленье»). Насыщенная силой эмоции и чувственностью, Мелхола излучает свет («Сияют одежды, и стройно звенят/ Запястья при каждом движеньи»), глаза, одежды, браслеты – всё царственно. Она заворожена страстью, словно зельем («Наверно, с отравой мне дали питье, / И мой помрачается дух»), чувствует себя жертвой духа, заставляющего её произносить слова против воли: «Не волей своею она говорит». Мелхола не может себе признаться в своей привлекательности, её обуревает безмерный стыд («Бесстыдно мое! Униженье мое, / Бродяга, разбойник, пастух!»), и в вопросах-восклицаниях содержится уже ответ: «Зачем же никто из придворных вельмож, / Увы, на него не похож! ...».

В библейском тексте (Самуил 1, 18–20) влюблённости Мелхолы в Давида посвящена только одна короткая фраза: «Но Давида полюбила другая дочь Саула, Мелхола», Ахматова же предлагает портрет более отчётливый, вкладывая в уста героини речь, выражающую внутреннюю драму, оживляя фигуру жестами и движениями, прославляя чувственность и красоту Мелхолы. Та же сила, что в Сауле, казалось бы, вливается в его дочь, меняя знаменатель: зависть, ненависть и покушение на жизнь Давида отождествляются в Мелхоле с роковым влечением, с сокрушительным ураганом любви к юноше, будущему царю.

Другой персонаж из *Книги бытия* – Рахиль, младшая дочь Лавана. В стихотворении «Рахиль» снова мы видим женский образ, страдающий от жестокого отчаяния, когда отец ведёт под венец с её возлюблённым сестру Рахили. Её появление на холме порождает в сердце Якова внезапную любовь («И встретил Яков в долине Рахиль»). Она настолько овладевает сердцем молодого человека, что тот из-за любви к ней соглашается работать семь лет пастухом у её отца («И он согласился за деву служить / Семь лет пастухом у Лавана»). Годы летят, но для того, кто озарён любовью, «Семь лет – словно семь ослепительных дней». Рахиль рыдает [9], рвёт на себе волосы после женитьбы, свершённой по воле отца, Якова на Лии, старшей дочери Лавана («И стонет Лаванова младшая дочь, / Терзая пушистые косы»): ахматовская Рахиль в брачную ночь страдает и стенает («Сестру проклинает и Бога хулит / И Ангелу смерти явиться велит»). Рахиль является Якову в грёзах в буколической тональности («И снится Якову сладостный час / Прозрачный источник долины») прекрасным светлым видением («Весёлые взоры Рахильных глаз / И голос её голубиный»), вопрошающим к его чувствам («Яков, не ты ли меня целовал / И черной голубкой своей называл?»). На втором плане появляется незамысловатый персонаж сестры Лии, незрячей («Лию незрячую твердой рукой / Приводит к Иакову в брачный покой»), ведомой отцом, человеком коварным

и жадным («Но много премудр сребролюбец Лаван, / И жалость ему незнакомка. / Он думает: каждый простится обман/ Во славу Лаванова дома»).

Лотова жена воплощает страдание за расставание с миром и со временем, которым она принесла в жертву свою жизнь. В эпиграф стихотворения «Лотова жена» [10] положены строфы из книги Бытия (19, 26): «Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом». Ахматова наделяет этот персонаж мучительной тоской: это чувство погубит её, заставив ослушаться Бога и оглянуться на пылающий город. Прежде всего, показывается разница между поведением Лотова и поведением его жены: Лот – праведник («И праведник шёл за посланником Бога, / Огромный и светлый по черной горе»). В его совести нет колебаний, в то время как его жену точит сомнение («Но громко жене говорила тревога»). Её тревога настолько сильна и говорит громким голосом, что представляется нам отдельной от образа женщины, почти олицетворённой. Голос уговаривает её («Не поздно, ты можешь ещё посмотреть»). Перед глазами встают образы родных мест («Красные башни родного Содома»), где прошли самые дорогие её сердцу минуты, пробегают страницы жизни матери, жены («На площадь, где пела, на двор, где пряла, / На окна пустые высокого дома, / Где милому мужу детей родила») и всё это пережитое исчезает в пламени. Только бы на мгновение взглянуть на всё ... «Взглянула – и, скованы смертною болью, / Глаза её смотреть не могли»; «И сделалось тело прозрачною солью, и быстрые ноги к земле приросли».

Трагичность эпизода усиливается отсутствием слова «статуя». Ахматова приостанавливается на превращении женщины в соляную фигуру, подчёркивая внезапность прерывания жизни, противопоставляя две категории жизни: движение и статичность, раскрывая силу подавления последней. Помимо того, здесь добавляется мотив одиночества. Женщина, оставшись одна со своей болью, переживает тоску по вынужденно оставленному, сама же покинутая и непонятая.

Драматичен и тон заключения: голос вопрошает, кто сочувствует Лотовой жене («Кто женщину эту оплакивать будет?»), не будет ли считаться её смерть незначительной («Не меньшей ли мниться она из утрат?»). Эти вопросы выдают глубокое сострадание автора: лишь её сердце будет плакальщицей и сохранит в себе горечь трагедии этой истории о жизни, отданной за взгляд («Лишь сердце моё никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд»).

Образ Магдалины – безумие от разрушающего желания искупления. Непривычен ракурс образа: Магдалина – страдание по отнятому материнству. Последнее обновляет образ в стихотворении «Где, высокая, твой цыганёнок» [11]. Об этой необычной Магдалине упоминает лирическая героиня, рассказывая о своём горе. Сознавая, что не была достойна доли матери («Доля матери – светлая пытка, / Я достойна её не была»), печально и покорно сообщает: «В белый рай растворилась калитка, / Магдалина сыночка взяла». И далее эта смиренность постепенно разрушается («Только руки тоскуют по ноше, / Только плачь её слышу во сне»), раскрывая силу страдания героини

(«Станет сердце тревожным и томным, / И не помню тогда ничего») вплоть до бредового состояния («Всё брожу я по комнатам тёмным, / Всё ищу колыбельку его»). Персонаж Магдалины, таким образом, представлен предвестником отчаяния, олицетворением смерти. В стихотворении «Горят твои ладони» [12] появляется мотив волос святой. Согласно апокрифической традиции, когда Магдалина удалилась в пустыню, чтобы вести жизнь в молитве и в посте, её волосы внезапно стали густыми и заменили ей истлевшие одежды. Ср. у Ахматовой: «Зачем во дни святые, / Ворвался день один / Как волосы густые/ Безумных Магдалин». Здесь использовано имя во множественном числе, словно речь идёт о целой группе безумных Магдалин. Библейский персонаж, вероятно, становится архетипом, быть может, моделью женского поведения [13].

К галерее жертв чужой воли или необузданной срасти добавляется фигура Саломеи, чья история, в отличие от других библейских персонажей, не рассказывается, не раскрывается насыщенность чувств. Саломея – неуловимое упоминание, возможно, отождествление архетипа с внешностью палача и сутью жертвы, она свободная от гнёта страсти, но провоцирует навязчивые желания, а более всего она неосознанное средство смерти.

В стихотворении «Надпись на портрете» [14] вырисовывается фигура Саломеи [15]. Её имя не называется, но эпитеты ясно определяют персонаж: «Роковая девочка, плясунья, / Лучшая из всех камей». Более того, обобщения в описании («От таких и погибали люди». «И такая на кровавом блюде/ Голову Крестителя несла») характеризуют не столько уже конкретную личность, узнаваемую даже без имени, сколько тип, а возможно, и архетип.

В героине из «Последней розы» [16] видится слияние нескольких архетипов: персонажи, которые претерпели тюрьму, мученичество из-за страстей или идеалов, любви или веры. От Федоры Морозовой, приговорённой к заточению в монастырь за раскол Аввакума («Мне с Морозовою класть поклоны») до Дидоны, которая бросается в огонь, узнав о расставании с Енеем («С дымом улетать с костра Дидоны»), до Жанны Д'Арк – приговорённой как еретичка и ведьма к сожжёнию на костре («Чтобы с Жанной на костёр опять»). Среди этих фигур выделяется Саломея, названная падчерицей Ирода, представленная в момент танца («С падчерицей Ирода плясать»). Среди женских персонажей, упомянутых здесь, Саломея не представляется жертвой, или, по крайней мере, не показана таковой. И всё же она, по сути, – жертва, поскольку она – инструмент смерти в руках матери Иродиады. Если все остальные женские фигуры – сами жертвы страстей различного рода, форм отдаляющих от жизни, будь то изгнание или смерть, то Саломея – жертва своего неосознанного разжигания страсти и, стало быть, самой смерти.

В стихотворениях, посвящённых женским библейским персонажам, различается роль лирической героини: иногда она скрывается за библейскими образами (Мелхолы, Рахили и Лотовой Жены), порой отказывается от роли диалогического существа,

утверждения собственного «я». В свою очередь, образы Мелхолы, Рахили и Лотовой жены являются идентификациями лирической героини, которые сообщают поэтическому повествованию характер необычного монолога. Иной, уже более привычный подход связан с образом Саломеи. Лирическая героиня сама заявляет об уподоблении ему. Однако речь идёт больше об ассимиляции, чем об отождествлении. Персонаж Саломеи видится Ахматовой как иллюстрация, способная сопровождать и аргументировать размышление и поддерживать характер диалога, свойственный ахматовской поэзии. Магдалина – лишь воспоминание лирической героини, таким образом, последняя не ассимилируется и не отождествляется.

Библиографические ссылки

1. N. Frye, *Words with power*, San Diego, New York and London, Harvest HBJ, 1992.
2. В. Берестов. *Прелесть милой жизни* // Вопросы литературы. – Май-июнь 2000. В. Берестов подчёркивает сильную и непрерывную связь А. Ахматовой с Библией: «С Библией Ахматова не рассталась. Её голосом заговорила Мелхола, она должна была выдать на смерть псалмопевца Давида, а вместо этого спасла любимого: *А солнца лучи ... А звёзды в ночи ... / А эта холодная дрожь* ... Ахматова сама была готова с поэтом и псалмопевцем *проплясать перед Ковчегом Завета или сгинуть*. В ней – печаль, *который царь Давид по-царски одарил тысячелетья.* Для неё поэзия – *наше священное ремесло*, существующее тысячи лет».
3. Сочинено в 1959-61 годах, опубликовано в 1962 в журнале «Звезда», позднее вошло в сборник «Бег времени», издание 1965 г. Эпиграф стихотворения «Но Давида полюбила ... дочь Саула Мелхола. Саул думал: отдать её за него, и она будет ему сетью» отсылает к некоторым эпизодам *Ветхого Завета*, (Самуил, 16,14–23; 18,7; 18,17), описывающим начало истории Давида, музыканта царя Саула, от которого он унаследовал Иудейское царство и получил в жёны его дочь Мелхолу.
4. М. Цветаева также в стихотворении «Есть час души, как час луны» (1923) воскрешает образ молодого Давида, способного своей сладостной музыкой проникнуть в сны коварного царя Саула и усмирить злой дух: «Есть час Души, как час Луны,/ Совы – час, мглы – час, тьмы -\ Час ... Час Души, как час струны/ Давидовой сквозь сны».
5. Сочинено в 1921 году, опубликовано в 1922 в журнале «Стрелец», позднее вошло в сборник «Из шести книг», издание 1940 г.
6. Сочинено в 1934 году и опубликовано в 1965 в сборнике «Бег времени».
7. С точки зрения Н. Королёвой: «Мария Стюарт, [...] по мнению Ахматовой, послужила Шекспиру прообразом Леди Макбет. Существует перекличка ахматовского образа со стихотворением В. Ходасевича «Леди долго руки мыла», написанным 9 января 1922 года (Н. Королёва, указанный источник, т. I, с. 898). Леди Макбет Ходасевича одержима кровью, которая не смывается ни с рук, ни с тела и напрасны все попытки смыть и счистить её (Леди долго руки мыла,/ Леди долго руки тёрла), а также освободится от мысли о крови (Эта Леди не забыла / Окровавленного горла). Кровь для леди – это приговор и вечная бессонница (Триста лет уж вам не спится).
8. Сочинено в 1959–61 годах, опубликовано в 1962 в журнале «Звезда», позднее вошло в сборник «Бег времени», издание 1965 г.

9. Мотив слёз Рахили навеян стихотворением В. Ходасевича «Слёзы Рахили» (1916). Слёзы Рахили выражают вселенскую боль, сопровождающую человека во все времена и во всех трагедиях. Плач Рахили – лирическое «мы» поэзии, «словно вечно бродягами были, / И поёт нам дождь неуёмный / Про древние слёзы Рахили». По воле Божьей беда поразила лирическое «мы» и целое человечество, приговорённое посетить этот мир в такой страшный час: «Горе нам, что по воле Божьей / В страшный час сей мир посетили!». Слёзы Рахили – своего рода причастие, чтобы лучше переносить приговор к страданиям, последствия всё того же первородного греха, о коем Божественная воля не забывает.
10. Сочинено в 1924 году, опубликовано в том же году в журнале «Русский современник», позднее вошло в сборник «Бег времени», издание 1965 г.
11. Сочинено в 1914 году, опубликовано в 1917 в сборнике «Белая стая».
12. Сочинено в 1915 году, опубликовано в 1923 году в сборнике «Чётки».
13. Персонаж Магдалины – мотив навеянный циклом стихотворений М. Цветаевой. В черновике поэт пишет: «Магдалина, когда раскаялась, была хороша и молода. Когда мы говорим: Магдалина, мы видим её рыжие волосы над молодыми слезами. Старость и плачет скупо. Мария Магдалина принесла в Христу в дар свою молодость, со всем, что в ней бьющегося, льющегося, рвущегося» (Цветаева М. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 1. – 645 с.). Стихи о Магдалине обобщает отождествление лирической героини с библейским персонажем. В Магдалине особо выделяется её молодость, самопожертвование, символичность сцены омовения ног Христа и вытирания волосами («В волоса заматывало / Ноги твои как в мех»). Голос автора отчаянно предостерегает, чтобы молодая женщина не выбросила саму себя («Магдалина! Магдалина! Не издаривайся так!»). В третьем стихотворении персонаж видится в другой перспективе: к ней обращается кто-то, ею облагодетельствованный. Магдалина здесь воплощает щедрость и христианское сострадание («Я был бос, а ты меня обула / Ливнями волос / И слёз). Заключение страшно («В волосах своих мне яму вырой, / Спеленай меня без льна»). Магдалина принесла святое масло, но вопрошает, к чему оно ей («Мироносица! К чему мне миро? / Ты меня омыла как волна»). О значении этого образа пишет Д. Бёркхарт: «*the eroine prepares a veil for Christ, a container made from her hair, and this hair-bed or hair-grave is a space of live, communication and resurrection*» (D. Burkhardt, *Spatial concepts in the poetry of Anna Achmatova and Marina Cvetaeva,* в «Russian Literature», LI [2002], с. 156). Если лирическое «я» - это в самом деле Христос, тогда отношения Магдалины и Спасителя переворачиваются, соответствующие роли меняются. Спаситель, таким образом, на самом деле, здесь спасённый Магдалиной, которая, познав грех, делается спасительницей через любовь без преград, которая опутывает, как её волосы, втягивает и потрясает, как её слёзы раскаяния и как святое масло, которое она носит.
14. Сочинено в 1946 году, опубликовано в 1961 году в сборнике «Стихотворения».
15. Своей пляской Саломея соблазняет старого Ирода, выманивая у него предложения исполнить всё, что она пожелает, даже если бы это было полцарства. Так описано Евангелиями, особенно оживлённо от Марка (6, 17–29). Согласно библейскому повествованию, Саломея после совета с матерью просит принести на блюде голову Иоанна Крестителя.
16. Сочинено в 1962 году, опубликовано в 1963 в журнале «Новый мир», позднее вошло в сборник «Бег времени», издание 1965 г.

Е. А. Худенко

Алтайская государственная педагогическая академия (г. Барнаул)

СЛОВО И ПОВЕДЕНИЕ: ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО М. ЗОЩЕНКО И М. ПРИШВИНА КАК МЕТАТЕКСТ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1930–1940-х гг.

Осип Мандельштам метко охарактеризовал начало тридцатых годов XX века «эпохой Москвошвея» – это было время кардинального «перекраивания» личности, ломки человеческих судеб, мучительнейших поисков диалога с эпохой, которая вышвыривала неподходящую ей «по лекалу» личность или заставляла что-то менять в себе и одновременно в отношении к окружающей действительности. Жизнетворческие стратегии М. Зощенко и М. Пришвина, реализованные ими в созданных в это время произведениях, фабульно выстраиваются различным образом, но сюжетно совпадают: это попытки стать «нужными» советской эпохе, новому читателю, быть *современными.* Эта поведенческая доминанта выстраивается на материале их автобиографических произведений, порождая особый метатекст советской культуры 1930–1940-х гг. и органично вплетаясь в пространство «мифов железного века» [8].

Автобиографическая повесть М. Зощенко «Перед восходом солнца» (1943) и автобиографический роман М. Пришвина «Кащеева цепь» (1922–1953) не раз становились объектами рассмотрения современного литературоведения. Так, повесть Зощенко трактовалась как ключ к прочтению всего творчества писателя [4], изучалась в аспекте жанровых особенностей как исповедальное, просветительское, научно-художественное и мемуарно-публицистическое произведение [3; 10; 13], роман Пришвина рассматривался как философский и лиро-эпический [1; 2]. В жанровом аспекте акцентируем внимание прежде всего на *автобиографичности* обоих произведений. В эпилоге повести Михаил Зощенко пишет: «Основной герой – это отчасти я. <…> Обо мне, пожалуй, все сказано, что можно было сказать» [6, с. 688]. В дневнике Пришвина за 1953 год – за год до смерти – помечено: «Я прямо открываю, что Алпатова (главного героя. – *Е. Х.*) создал из себя самого и вообще это я сам. Но только не пеший, а крылатый» [11, с. 569]. Автобиографическая основа текстов тесно и напрямую связана с жизнетворческими поисками писателей.

Как известно, программа жизнестроительства в ее «эстетическом» варианте воплотилась в символизме [9]. Жизнетворчество младосимволизма начиналось как мифотворчество («аргонавтический кружок» А. Белого, софийный миф А.Блока, «дионисийство» В. Иванова). Теургические стремления невольно приводили символистов к жизнетворческой максиме: искусство в этом случае превращалось в эзотерическое действо, а функции художника становились похожими на жреческие. Однако такое эстетическое «творчество жизни» уже к началу 20-х гг. не выдержало испытаний прак-

тикой: новое время требовало других, более жизнеспособных и действенных форм соединения искусства с жизнью с целью воздействия на нового читателя. Все более утверждалась новая эпоха – эпоха «практического жизнетворчества, побудившая художественное сознание к поиску новых представлений о характере взаимоотношений искусства и действительности» [13, с. 12].

Это «практическое» жизнетворчество ознаменовалось прежде всего фигурой М. Горького, «победительная» философия которого внедрялась в практику советской литературы. «Тяга» культуры к жизни развивалась по двум направлениям: преображение окружающего мира («окультуривание» жизни) и преображение себя (символистская традиция). Мемуарно-автобиографические произведения О. Мандельштама, В. Шкловского, Ю. Олеши сочетают эти две линии: в центр повествования помещается человеческое «я», через которое осмысляется время. Автобиографическая волна текстов этого периода представляет собой огромный интерес в связи с тем, что пестрота и многообразие мемуарно-автобиографических повествований сводится к одному: изучая глубины собственной личности, художник одновременно познает эпоху.

Не случайным в этом контексте выглядит и стремление к «укрупнению» текстов-автобиографий. Автобиографии включаются в циклы, становятся частями более крупных замыслов. Так, Зощенко в 1935 г. говорит о создании научно-художественной трилогии, объединяя ранее написанные тексты – «Возвращенную молодость», «Голубую книгу» – с только что задуманной повестью, которая первоначально называлась «Ключи счастья», а затем – «Перед восходом солнца» [5]. Пришвин же в начале 40-х гг. возвращается к автобиографическому роману «Кащеева цепь» и дописывает концептуально значимые звенья – «Искусство как поведение» и «Как я сделался писателем». При этом повесть Зощенко может быть лишь условно названа «повестью», ее композиционное оформление и хронотопические характеристики явно связаны с жанром романа. Таким образом, чтобы постичь глубинные противоречия и катаклизмы эпохи, художникам необходимо было укрупнить собственную биографию, сделать ее *символической* (знаковой и значимой). По своей генеральной идее произведения М. Зощенко и М. Пришвина «сходятся» в одной точке: обновление личности должно привести и к обновлению мира (или принятию уже обновленного мира).

Идеи «практического» жизнетворчества, которыми Зощенко увлекается в том числе и под влиянием Горького, меняют его художническую позицию: из писателя-наблюдателя он превращается в писателя-практика. Повесть «Перед восходом солнца» воплощает медицинский эксперимент писателя над самим собой, который автор рискованно осуществляет в одной из самых сложных отраслей науки – психиатрической. Первые главы повести рисуют образ человека с «больным» сердцем – отравленного газами на первой мировой войне, измотанного комплексами и неврозами, испытывающего отвращение к пище. Герой – alter ego автора – измучен, он «изнасилован» эпохой,

приносит несчастье окружающим и задает себе вопрос «почему?». Интересно, что главный корень всех бед герой видит не в эпохе, разрушившей его «райское» детство и «безмятежную» юность (скорее, была иллюзия этого), а в себе самом: начинается процесс «перестраивания» своей натуры, поистине толстовский процесс самокопания, психоаналитического «расчленения» собственных видений и ощущений. Использование последних современных методик психологии, применение физиологического учения И. Павлова и психоаналитического метода З. Фрейда, философские познания о природе человеческого организма, просветительские идеи – все это становится элементами целостной жизнетворческой программы Зощенко как писателя-практика, которой (при успешном исходе) может воспользоваться любой читатель. Своей задачи автор и не скрывает: книга написана для всякой «страдающей личности», которая потеряла смысл жизни [6, с. 688]. Вследствие предпринятого на страницах книги «переустройства», личность должна обрести «ключи к счастью».

Сложная архитектоника повести «Перед восходом солнца» предназначена для диалога с читателем-интеллектуалом, читателем мыслящим и способным к рефлексии и самопознанию. По сравнению с читательской аудиторией, на которую были нацелены ранние рассказы Зощенко, здесь происходят кардинальные перемены. Насыщенная интертекстуальность повести создает особое игровое поле смыслов, заданное эпиграфом из трагедии «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира: «За доброе желание к игре / Прощается актеру исполненье». Зощенко не просто моделирует «своего» читателя-интеллигента, но и задает ему определенные правила игры: с одной стороны, предлагает открыто следовать за своей мыслью, с другой – прячется за собственные сны, фантазии, инфантильные страхи, которые читателю вместе с автором предстоит разгадать. Автор проводит читателя по «лабиринтам» и «потемкам» собственной души. В связи с эти и композиционное строение повести по ходу повествования все более усложняется. Первые части текста стилизуют композицию классических романов: предисловие, пролог. Затем вводятся розановские мотивы: транслируется жанровая форма его «Опавших листьев» с установкой на интимную исповедальность [3, с. 11]. Жанровая природа такого повествования восходит к философскому жанру жизнемысли: «поток» жизни фиксируется через понятия и образы, создавая особый рисунок души автора [14].

Дневниковость и документальность повествования закрепляют «миги» жизни писателя: мини-рассказы воспроизводят моменты наивысшего эмоционального напряжения в зощенковской биографии – это ситуации, связанные с болью, смертью, несчастьем, войной и т.п. Сквозное соединение глав происходит за счет лейтмотивов (мифологических – главки «В саду» и «Ад» скреплены мифологемами рая и ада; интертекстуальных – всплывают «слои» А. Чехова, Ф. Достоевского, А. Блока и др.; исследовательских – включаются вставные литературно-критические очерки автора об Э. По и Н. Гоголе). Некоторые главы связаны в цельное повествование, в основном

же – это монтажные эпизоды, напоминающие ранние рассказы Зощенко: это бытовые анекдотические сценки, героем которых является теперь сам писатель [4]. Процесс «погружения» в свой внутренний мир напоминает ныряние в глубокий омут – воспоминания становятся все туманней, отрывочней, бессвязней. Не случайно самый опасный, самый травматический период, в котором и был найден первоисточник страха, связан с глубоким младенчеством – до двух лет – это и есть период «небытия», это зона «перед восходом солнца», т. е. зона довербального существования человека. Слово становится = разуму, метафорически воплощая свет (в духе просветительской традиции).

В контексте жизнетворческих поисков Зощенко ставит важнейший эксперимент, он исследует глубины человеческой психики до их вербального оформления: «Маленькое животное, не умеющее говорить, не умеющее думать, встретилось с жизнью» [6, с. 563]. В этот период есть существование жизни, но мозг человека не закрепляет те формы, в которых она отражается. Следовательно, сама практика «выуживания» жизнедеятельности в этот период может идти или по аналогии: всякое человеческое существо проходит одни и те же этапы развития (но это для Зощенко не годилось, т. к. он хотел победить *свои* страхи), или средствами общения с подсознанием, например, через сны (по методу Фрейда). Зощенко прибегает ко второму пути. Это объясняет в какой-то степени, почему именно в этом месте публикация повести-исследования была прервана: изучение подсознания шло вразрез с идеологическими и военными задачами, которые решала тогда вся страна. «Ключи к счастью» были утеряны на тридцать лет – до возобновления печатания текста в журнале «Звезда» (1972, № 3).

Таким образом, Зощенко воплотил в повести стратегию практического жизнетворчества в терапевтических (медицинских), философских и просветительских формах. Такая практика строительства жизни через себя самого, через излечивание страдающей души, через преодоление не только невротических детских страхов, но и страхов глобальных – страха старости и смерти – была с точки зрения Зощенко единственно полезной вещью для общества, тонущего в мучениях и войне.

Михаил Пришвин очень близок к тому, о чем размышляет в это время Зощенко. Психо-эмоциональная доминанта личности ими переживается одинаково: поиск ключей счастья ведется Пришвиным также через страдание, ситуацию потери и затем обретения: «оптимизм становится возможным при условии личной трагедии» [11, с. 712]. Разница состоит лишь в путях обретения этого счастья, но не в разности жизнетворческих стратегий.

Поиск соединения искусства с жизнью Пришвин начал еще во времена заката модернизма, вырабатывая собственную теорию, отличную как от символистской, так и от пролеткультовской. В отличие от Зощенко, это не практическое воплощение найденного пути к счастью, не создание книги-учебника о том, как «вылечить» страдающую личность и само страдающее Время. Пришвинская формула счастья неустойчива:

ее компоненты меняются, значение рушится, в творчестве писателя идет постоянный *поиск* решений, поиск соединения бытия и быта, любви и потери ее, добывания родственного внимания к миру. В частности, тесно связан с особенностями натурфилософии писателя мотив охоты – один из структурообразующих в автобиографическом романе «Кащеева цепь». Охотничий ритуал становится одной из значимых ступеней в стратегии жизнестроительства писателя, которую мы можем определить как натурфилософскую.

Осмысление поведения охотника стало для Пришвина источником для формирования ведущих художественных принципов творчества. Необходимые для настоящего охотника профессиональные качества переносятся Пришвиным в сферу литературного труда. Поведение охотника для писателя подразумевает прежде всего «родственное внимание» к миру – внутреннюю готовность человека к переходу от монологичной структуры мира к диалогичной. Охота моделирует ситуацию «только я и ты в этом мире». Пришвинское «ты», перерастающее в «мы», осознается в качестве истока к постижению и созданию образа Всечеловека (Цельного человека). Погоня за *другим* ставится в один ряд с тем огромным количеством усилий и затрат, которое необходимо художнику для обретения точного («пойманного») слова. Сам процесс поиска добычи означает созвучие внутреннего и внешнего («идти след в след»), гармонию повторений и метаморфоз. Охота дает осмысление собственного творческого развития как цельного *пути*, превращающего жизнь художника в судьбу и миф. В процессе охоты писатель обретает особое состояние внутренней свободы: Пришвин идет от буквального толкования слова 'охота' как «мне хочется». Ощущение охотником привычной свободы проецируется Пришвиным на желание писать свободно, что реализуется прежде всего в игровых моментах искусства. Игра превращает тяжелый писательский труд в удовольствие, позволяет найти точку соприкосновения собственного «хочется» с общественным «надо» (этой теме посвящено множество размышлений на страницах Дневника писателя).

Эротическая подоплека охотничьего действа очень тонко ощущается Пришвиным. Любовь понимается как извечная погоня мужчины за *своей*, единственной женщиной (вторая книга романа носит название «Брачный полет»). В связи с этим потеря возлюбленной, т. е. *неудачная охота*, становится для Пришвина точкой зарождения его писательского дара, а искусство понимается как «восстановление утраченного родства», т. е. как *счастливая охота*. Мотив охоты ведет за собой две главных нити пришвинского творчества – тему любви и тему искусства, тесно связанные между собой. Мотив *утраченной невесты* и мотив *первой охоты* выступают как инварианты единой авторской жизнетворческой стратегии поведения – преодоления себя как «жертвы» жизни и становления себя ее «победителем».

В первой части романа «Курымушка» воссоздается точка «биографического отсчета» – это сцена охоты мальчика с Гуськом на перепелов, оставившая в душе ма-

ленького Курымушки чувство особой таинственной связи со всей природой. Важно, что бывалый охотник Гусек хотел поймать белого перепела – свою мечту, но это ему так и не удалось. Дальнейший поиск оставленного в детстве ощущения цельности жизни ведется героем через любовь к женщине – Инне Ростовцевой. Создается отражающая мотив первой охоты структура «обретения-потери». Мотив повторяется теперь в другом пространстве – любовной охоты [12]. Борьба героя за «настоящую» Инну транслирует сцену охоты на белого перепела – это охота за мечтой, которая никогда не осуществится. Инвариантность этих сцен подтверждается образом белой кружевной шали, оставленной Инной в гостинице, – это своеобразные силки, которыми Алпатов хочет «поймать» невесту. В этом контексте мотив *несостоявшейся любви* по семантическому наполнению приравнивается к мотиву *несостоявшейся охоты*: герой теряет смысл существования и свое «лицо». Неудавшееся похищение-охота ведет к *утрате* определяющего, главного качества той или иной личности: Алпатов утрачивает силу (волю) преодолевать прозу жизни.

Третий «виток» мотива утраты реализуется в звене «Живая ночь». Здесь сохраняется та же трехчленная структура мотива – борьба двух самцов-тетеревов за самку, сопровождаемая мотивом похищения: третий самец Черныш незаметно уводит предмет раздора. Сцена боя тетеревов за самку убеждает Алпатова в возможности воплощения идеала в действительность – пусть даже ценой смерти: «Они бьются за Прекрасную Даму. <...> В бою за недостижимое, вечное – готовы найти свой конец» [12, с. 517]. Мотив утраты постепенно переходит в мотив обретения цельности жизни: через осознание творческих сил природы герой восполняет внутреннюю пустоту сначала вниманием к природному миру, а затем – живописью словом («охотой за счастьем»).

Следовательно, не событие утраты возлюбленной становится причиной пробуждения творческого дара писателя (позднее Пришвин отметит, что это был лишь «повод к полету»), а событие восстановления полученного через первую охоту ощущения со-творческой связи со всем миром. Так, Пришвин движется в жизнетворческих поисках от эмпирической действительности – к философскому осмыслению, к выработке бытийных категорий через бытовое поведение.

В контексте советской литературы 1930 т. к. 1940-х гг. жизнетворческие стратегии двух писателей создают особый метатекст: и практические поиски Зощенко, и натурфилософские обобщения Пришвина транслируют одну и ту же идею – как человек из личности страдательной постепенно становится личностью победительной. Так «по-советски» звучащие идеи жизнетворчества почему-то были восприняты как несвоевременные и не были донесены читателям: публикация произведения Зощенко была прервана, а важнейшая книга Пришвина под названием «Искусство как образ поведения» так и осталась в черновиках.

Библиографические ссылки

1. Агеносов В. В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман: пособие по спецкурсу. – М., 1988.
2. Бармин А. В. «Кащеева цепь» Пришвина как лирическая эпопея: (К проблеме эпического лиризма) // Филологические науки, 1974, – № 2. – С. 17–26.
3. Даренская Н. А. Проза Зощенко в литературном контексте рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. … к. филол. н. – Барнаул, 2000. Интересно, что фигура В. В. Розанова присутствует и на страницах пришвинского текста: это гимназический учитель по кличке Козел, который показан неоднозначно – как человек проницательный и недальновидный одновременно. В судьбе Пришвина Розанов сыграл огромную роль, ставши сначала человеком, который способствовал его исключению из гимназии, а затем – ориентиром, на который Пришвин «оглядывался» всю жизнь. Известно пришвинское высказывание о своем месте в русской литературе: «Розанов – ее послесловие, я – бесплатное приложение. И все».
4. Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия: изд. 2-е, испр. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007.

   А. К. Жолковский психоаналитически рассматривает это как игру в себя самого, но разного (этакий «театр одного актера») – разные маски, роли, комплексы, фобии.
5. Зощенко М. О моей трилогии // «Литературный Ленинград». – № 49, 26 октября, 1935.
6. Зощенко М. Перед восходом солнца // Зощенко М. Собр. соч.: в 3 т. – Т. 3. – М.: ТЕРРА, 1994.
7. Зощенко М. М. Перед восходом солнца / собр. соч.: состав. и примеч. И. Н. Сухих. – М.: Время, 2008.
8. Куляпин А. И., Скубач О. А. Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920–1950-х гг.: Монография. – Барнаул, 2006.
9. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». – Воронеж, 1991.
10. Сатарова А. Т. Философская проза Михаила Зощенко: (Повести 20–40-х годов): автореф. дис. … к. филол. н. – М., 1993. Обращаемся к тексту именно этого собрания сочинений, так как состав первых пяти томов и расположение произведений в них были предложены самим Пришвиным при жизни, шестой том, составленный в основном из неопубликованных произведений, был подготовлен после смерти автора. Пришвин М. М. Дневники последних лет // Пришвин М. М. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 6.– М., 1957.
11. Пришвин М. М. Кащеева цепь // Пришвин М. М. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 1.– М., 1956. Охота как природно-социальный поединок представляет собой модель «любовного треугольника». В романе этот охотничий треугольник любви реализуется как перевернутый и мнимый – Алпатов «охотится» за двумя Иннами, одна из которых придумана им самим: «Алпатов понял, что Инны было две: одна, которую он любит, настоящая Инна, другая Инна Петровна» [12, с. 243]; в природе же эта ситуация невозможна – там борются за самку две особи мужского пола.
12. Черепанова О. П. Искусство как жизнетворчество в повестях М. М. Зощенко 30–40-х гг.: дис. … к. филол. н. – М., 2005.

13. Жанр жизнемысли зарождается во французской просветительской литературе. На сегодняшний день наиболее полное воплощение этот жанр получил в работах Г. Д. Гачева («Жизнемысли: книга счастливого человека». – М., 2002). Жанровой доминантой является соединение философских размышлений с рефлексией над событиями частной жизни. Интересен тот факт, что книга Гачева так же, как и повесть Зощенко, повествуя о счастье, заканчивается эпитафией себе самому. Смерть и счастье, таким образом, философски сопоставлены как антиномии, внешне преодоленные, но по сути сделано это насильственно: автоэпитафии можно читать как акт жизнетворческий – это некий «литературный» суицид, совершенный с целью репетиции собственных похорон и, вследствие этого, частичного избавления от страха смерти.

Глава 2.4. *Русская литература в культуре XX – начала XXI века: феномен Новейшего времени*

Я. О. Глембоцкая

Новосибирский государственный театральный институт

АВТОПОРТРЕТ ЭМИГРАНТА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ТРАДИЦИИ СКОМОРОШЕСТВА

Я памятник воздвиг себе иной.
И. Бродский

Лирические тексты в редких случаях оказывались объектом литературоведческих исследований при рассмотрении художественного смеха. Возможное объяснение отсутствия пересечений теории смеха и стиховедения состоит в том, что смеховые явления в словесном искусстве, как правило, иллюстрируются комедийным потенциалом интриги и характера. Вероятно, именно по этой причине, размышляя над феноменом смеха в литературе, исследователи выбирают в качестве материала преимущественно эпические и драматические произведения. С другой стороны, теоретические дискуссии, разворачивающиеся вокруг специальных вопросов стиховедения (понятия лирического героя и особенностей сюжета в лирике, например), пока столь остры, что сопоставление лирики и смеховой культуры воспринимается как проблема второстепенная, периферийная или даже надуманная. Добавим к этому, что лирическое высказывание традиционно воспринимается как «субъективное», «монологическое», а «смех наедине с собой – явление более маргинальное, чем коллективный, публичный, народный, площадной смех» [1: 1003]. Однако нам представляется, что на теоретических подступах к проблеме взаимоотношений лирики и смеховой культуры можно сформулировать по-

ложения эвристически небесполезные. Присутствие смехового начала в лирических произведениях до сих пор не было предметом специального исследования в литературоведении, хотя комические тексты можно найти в творчестве большинства поэтов. Настоящая статья посвящена частной проблеме: смеховым аспектам творчества двух выдающихся поэтов, писавших в эмиграции во второй половине XX-го века, Льва Лосева и Алексея Цветкова.

Первое общеизвестное философское обращение к явлениям комизма в литературе встречаем у Аристотеля в «Поэтике», где он, развивая теорию мимесиса, пишет: «Распалась же поэзия на два рода сообразно личному характеру поэтов. А именно, более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, – делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые – гимны и хвалебные песни <…> Явился по удобству своему ямбический метр, поэтому и по сей день он называется ямбическим (язвительным), что с помощью его люди язвили (iambidzein) друг друга. И вот явились меж древних поэты ямбические и эпические» [2: 648–649].

Обратим внимание на то, что, по мнению Аристотеля, более «важные поэты» склонны были сочинять поэзию серьезную, к ямбической (язвительной) имели склонность те, «кто попроще». Очевидно, для Аристотеля природа комического в комедии и в ямбической поэзии совершенно одна и та же:

«Комедия же, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; так, чтобы недалеко [ходить за примером], смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» [2: 650].

Поскольку, с точки зрения Аристотеля, поэт в лирике «не заменяет себя другим», то «безболезненное уродство» комического переносится и на самого ямбического поэта, – именно поэтому он причисляется к «тем, кто попроще». Следует заметить, что поэты и сами были не прочь примерить маску «простоты», что позволяло им обсуждать серьезные и священные предметы в смеховом контексте, то есть с большей свободой. Интересно, что в лирике древних греков именно декламационная поэзия – элегия и ямб – отражала поиски новых этических норм в условиях, «когда обаяние «гомеровской» личности безнадежно утрачено» [3: 333].

О. М. Фрейденберг в главе, посвященной генезису трагедии, пишет: «Если лирика есть природа, ставшая человеком, то трагедия есть эсхатология, ставшая этикой. Природа еще не является в лирике действующим лицом; она растворилась в переживаниях «автора», который поет или о себе или от себя. Но кроме человека природа сохранилась в лирическом сравнении, которое является, по существу, параллелизмом» [4: 431].

Как показал вслед за О. М. Фрейденберг С. Н. Бройтман, для лирики как рода литературы характерна внутренняя двусубъектность, присутствие того, кто рассказывает, и того, кому рассказывают: лирика законсервировала синкретизм субъектов, что приводит к смешиванию кругозоров автора и героя - «я» в лирике с легкостью превращается в «он». В то же время именно смешивание кругозоров «я» и «он», динамическое перетекание с одной позиции в другую дает возможность развития в культуре художественных и интеллектуальных механизмов иронии.

Главная специфика лирического события – в восстановлении единства субъекта, целостности его «я». Основное отличие лирического «пуанта» от пуанта в малых эпических жанрах – в преодолении границ между аспектами события, о котором говорит лирический субъект, и события самого рассказывания. Логика же сюжета – это логика рефлексии, «подвижное соотношение» между фабульным событием и рассказыванием о нем.

Если в серьезных стихотворениях лирический субъект может предстать не обязательно в образе сочинителя, самоопределяясь как гражданин, воин, влюбленный; то шутливые стихотворения часто вводят именно лирического героя, о котором известно, что он литератор, стихотворец, поэт. Разницу между лирическим «я» и лирическим героем проводит С.Н. Бройтман: «Стихотворения с лирическим «я» в ряде случаев трудноотличимы от стихотворений, в которых появляется другая форма выражения – лирический герой. Критерием здесь будет статус субъекта: лирическое «я» – субъект в себе, тогда как лирический герой – еще и субъект для себя, т. е. он становится собственной темой» [5:344].

Обратимся к стихотворениям двух выдающихся поэтов, живших долгое время за границей, Льва Лосева и Алексея Цветкова. Лев Лосев жил в США, Алексей Цветков живет в Праге, хотя и тот и другой, несомненно, являются частью российского литературного процесса. Падение «железного занавеса», новые возможности информационного общества делают эмиграцию менее трагической, однако не лишают эмигранта маргинального статуса по отношению к литературной жизни метрополии. Этим объясняется, на наш взгляд, особая «поэтическая поза», которую принимают персонажи лирики не только вышеупомянутых поэтов, но и других авторов, писавших и пишущих в эмиграции – Дениса Новикова, Михаила Гронаса.

Обратимся к тексту Льва Лосева:

Живу в Америке от скуки
И притворяюсь не собой,
Произношу дурные звуки –
То горловой, то носовой,
То языком их приминаю,
То за зубами затворю,

И сам того не понимаю,
Чего студентам говорю.
А мог бы выглядеть достойно,
И разговорчив, и толков,
Со мной коньяк по кличке «Дойна»
Глазков бы пил или Целков,
И рюмочку приподнимая,
Прищурив отрешенный глаз,
Я бы мычал, припоминая,
Как это было в прошлый раз –
Как в час удалой поздней встречи
За водкой мчались на вокзал.
Иных уж нет, а я далече
(как сзади кто-то там сказал).

Сообщается довольно много сведений о повседневности героя: это преподаватель американского университета, который скучает, машинально проводит занятия на неродном языке и испытывает ностальгию по России, а главным образом – по прошлому. Во втором стихе («и притворяюсь не собой») прямо говорится о том, что герой стихотворения – «ряженый», мнимый преподаватель, самозванец, то есть в каком-то смысле шут и скоморох. Об этом же свидетельствуют произносимые «дурные звуки» и отчуждение от собственных слов «и сам того не понимаю, / чего студентам говорю». Вместо привычного облика поэта перед нами, можно сказать, обыватель, так и не освоивший чужого языка до такой степени, чтобы не отвлекаться на артикуляцию. Последняя фраза «Иных уж нет, а я далече/ (как сзади кто-то там сказал)» возвращает героя в «негероическое настоящее», чему способствует и игра слов, и упоминание физического присутствия случайного человека «кто-то там». Вероятно, именно присутствие постороннего и заставляет героя вернуться из праздничного, полного приключений прошлого в обыденность сегодняшнего дня. Фраза «как сзади кто-то там сказал», конечно, является «перевранной» цитатой из Пушкина. Торжественность тона в первоисточнике, ссылка на авторитет Саади, странное звучание этого имени для русского уха и богатые возможности для рифмовки объясняют популярность этой цитаты.

«Автопортрет» в стихотворении Лосева ироничен, но ирония не отменяет элегической тоски. Чужая страна, чужая жизнь, чужой язык – все это предстает в тексте стихотворения в смешном свете и уже за его пределами разрешается в аккорде драматического несоответствия судьбы и нереализованного героем избытка человечности. Можно сказать, что такая партитура – от смехового изображения «Я» как героя к драматической напряженности ситуации в авторском кругозоре - типична для поэтики XX века. В прагматике текста субъект высказывания остается комическим персонажем, нелепым и не приспособившимся к быту «смешным человеком», творцом он ста-

новится на выходе из текста, там где встречаются герой и автор, там где смеховая ситуация разрешается драматически.

Обратим внимание на то, что весь этот комплекс мотивов – ностальгия по молодости, общению, свободе – связан с «алкогольным мифом», который повсеместно присутствует в современной лирике.

«В чём-в чём, а в грехе солидности, этой второсортной, по Стерну, добродетели, упрекнуть Лосева нельзя. Вереницу беспечных лирических героев русской поэзии – повес и хулиганов – Лосев дополнил ещё одним обаятельным и новым для неё персонажем – интеллигентом-забулдыгой. Поэт пожалел и приголубил, как клоун Каштанку, речь-полукровку – многолетнее крамольное словопрение и витийство на кухне под водочку» [6].

Здесь уместно вспомнить брезгливое замечание Тургенева о поэзии Некрасова как о «жеванном папье-маше с поливкой из острой водки», при том, что Тургеневу и в голову не могло прийти, сколько водки прольется в поэтические строки в XX веке. Алкогольная лихость, можно сказать, является современным профанированным вариантом романтического комплекса мотивов, связанного с мужским поведением: смелость, бесшабашность, готовность к риску, гусарство и т.п. Но возлияния, разгул, хулиганство имеют и более глубокие корни, относящиеся к сакрально-смеховой функции скоморошества как ритуала наоборот. «То, что скоморохи «сильно ядят и пьют», безусловно, относится к отправлению смехового магического обряда, о чем и пишет А. М. Панченко: «…скоморошье насильство может иметь культурные истоки, может указывать на магическое вредительство, на святочное и свадебное воровство и озорничество, хорошо известное этнографии» [7: 73].

Семантика такого рода творческого поведения исчерпывающе описана в статье А. К. Жолковского «Графоманство как прием». Формулируя проблему авторского «я» на примере творчества Хлебникова, А. К Жолковский перечисляет все приемы «плохого письма», которые активно подхватываются в поэзии второй половины XX века:

«Стихи Хлебникова местами напоминают черновик, подстрочник, жестокий романс, оперное либретто, рифмоплетство, частушку, лубочную идиллию, мелодраму. Они полны безвкусицы, бессмыслицы, нескладных шуток, скомканных концовок (как будто ребенок потерял интерес к сочинению); грамматических и лексических неправильностей, неуклюжих оборотов, оговорок, ляпсусов и других небрежностей; косноязычия, беспомощной указательности («то», «та») и описательности; бедных рифм, смежных… рифм, слов, подобранных «для рифмы», и вообще сведения концов с концами лишь ценой потерь, прозаических строчек, сбивающих ход стиха, смехотворных попыток популяризировать заумь и даже грубой советской пропаганды» [8: 55].

Подобные приемы можно истолковать как сознательное, намеренное глумление, выворачивание наизнанку, профанацию поэтической речи. В чем же смысл юродства и кромешного ерничанья, которым пропитана лирика поэта-самозванца?

Этот тип творческого поведения перекликается с истолкованием общественной функции скоморошества, описанной А. М. Панченко: «Без спросу, «сильно» является на пир скоморох. Он не гость и не шут, не забавник, за деньги или просто так потешающий народ, потому что гостя и затейника без хозяйского зова в дом не пустят. Кто же он?

Он – причетник смеха. «Сильная», обязательная для желающих и нежелающих, принудительная игра имеет смысл и право на существование при одном только условии: если веселие – обряд, а скоморохи – его иереи. В замечательной былине «Вавило и скоморохи»… …они пять раз названы святыми! Тут, вне всякого сомнения, имеется в виду не святость как духовная чистота и совершенный первообраз человека (sanctum), а состояние священства (sacrum), обладание какими-то магическими знаниями, магической силой, отправление магических функций» [7: 73].

В процитированной выше статье А. М. Жолковского «графоманство» описывается как литературный прием, однако остается открытым вопрос – ради чего затевается подобная саморазоблачающая литературная игра? Через историческую призму скоморошества, понятого как «культ наоборот», графоманство как самозванство приобретает более понятный ритуальный смысл, освещенный традицией:

«В народном сознании скоморохи как бы конкурируют с попами. Это, во-первых, ритуальное соперничество. Это, во-вторых, соперничество учительное, наставническое – состязание авторитетов» [7: 73]. Продолжая логику рассуждений А. М. Панченко, скоморох – это поп наоборот, учитель наоборот, авторитет наоборот. Именно в такой игровой ситуации мы застаем героя стихотворения Льва Лосева, «учителя наоборот», недоавторитета, чужака и чудака. Поэт и автор блестящих эссе о литературе С. Гандлевский пишет о причастности творчества Лосева старинной смеховой традиции, не называя ее прямо скоморошеством. Но по сути речь идет именно о сакральной функции смеха, о смеховой проверке святынь, авторитетов, «дутых величин»:

«Творчество Льва Лосева имеет непосредственное отношение к старинной смеховой традиции. А у неё в обычае проверять на прочность окружённые безоговорочным почитанием культурные авторитеты и установления. Посылать их, простите за выражение, “путём зерна”. Подлинным ценностям такое унижение идёт только на пользу, участь дутых величин – незавидна. У смеха обострённое чутьё на фальшь, затхлость, благостность, ему нравится разбить близорукому прекраснодушию розовые очки, и один только вид хрестоматии приводит его в возбуждение.

Талантливое хулиганство хорошо, потому что талантливо, но ещё и полезно в смысле санитарно-гигиеническом. Дал основания для привлечения его к ответственности по той же статье и Лев Лосев. Походя он задирает целый ряд святынь. «Деревенскую прозу» за почвенническо-романтический «сон золотой». Пастернака за гемютность и трагикомическую попытку привить к зощенковской коммуналке мещанскую сантиментальность («Зимой мы расширим жилплощадь, / Я комнату брата займу...»).

Маяковского – за дело. «Русскую идею» в охотнорядском исполнении. Пушкина и Арину Родионовну за привычку украшать своею дружбой кондитерские изделия и за прочую рутину» [6].

«Санитарно-гигиеническое» назначение смеха и глумления ассоциативно связано с телесным очищением и особой ролью банного ритуала в народной культуре. Рассмотрим еще один автопортрет стихотворца, «лирика и барда», в стихотворении Алексея Цветкова:

что за несвойственные в голову
приходят мысли в ванной голому
когда стоишь двумя ногами
и понимаешь не трудясь
что меж античными богами
таких не видел отродясь
а между тем повыше ярдом
к аплодисментам голодна
известным лириком и бардом
прослыть мечтает голова
живите в дружбе члены тела
как бы золовки и зятья
чтоб вас космическая тема
не занимала в час мытья
не дело преть в презренье кислом
ходите в душ по четным числам
где бойлер голубем галдит
и голова с глубоким смыслом
на ноги голые глядит

Поэтика стихотворения напоминает «наивную» эстетику концептуалистов, и прежде всего – Д. Пригова. Однако, если у Пригова последнее слово остается за «простецом», графоманом, автор же ернически прячется у него за спиной, так и не показывая своего лица; то у Цветкова просторечное косноязычие («как бы золовки и зятья») все-таки вписано в регулярную стихотворную структуру, с богатыми рифмами («голову» – «голому», «ярдом» – «бардом») и четырехстопным ямбом. Изысканность рифмовки, выразительная звукопись в последних трех стихах не оставляют сомнений в том, что автор мастерски владеет версификацией: например, первые два стиха, в отличие от остальных, заканчиваются на дактилические рифмы. Их формальная обособленность неслучайна: они задают тему стихотворения, являются дидактическим прологом, напоминающим басенный зачин. Очень важно здесь и место действия, и сам процесс мытья. Напомним, что баня – место кромешное, несерьезное, непристойное:

«Баня – место шутовское и нечистое, единственное место, где снимали нательные кресты. Это известно по этнографическим материалам; это хорошо видно при рассматривании изображающих баню лубочных картинок XVIII в. Баня играла большую роль в отправлении языческого культа, как полагает Б. А. Успенский, она была домашним «храмом» Волоса-Велеса. Не случайно севернорусская баня, где упразднялись общеобязательные в любом ином пространстве нравственно-религиозные запреты, стала предметом обсуждения на Стоглавом соборе» [7: 93–94].

Итак, ванная как вариант бани или мыльни, конечно, не подходящее место для честолюбивых мечтаний, которым предается «голова» героя, отдельно от остальных членов тела: голова «мечтает прослыть известным лириком и бардом». В этом стихотворении мы видим, как воображаемое телесное разъятие героя преодолевается в его же кругозоре, и таким образом юмористическая ситуация разрешается в идиллическом призыве к дружбе «членов тела». Приподнятость тона заставляет вспомнить об одических интонациях, которые вполне уместны при обсуждении «космической темы», а в данном случае вызывают к жизни память жанра оды по закону обратной пародийной реминисценции.

Подведем некоторые итоги. Анализ стихотворений современных авторов приводит к выводу о том, что тема творчества по-прежнему является продуктивной для проявлений смеховой культуры в лирических произведениях. Ряд понятий: *поэт, певец, стихотворец, лирик, бард, художник, изгнанник* к XX веку превращается в другой, сниженный, пародийный: *филолог, литератор, версификатор, шарлатан, самозванец, маргинал, неудачник, эмигрант.*

Эмигрант является, конечно, вариантом неудачника и отщепенца, неромантическим синонимом изгнанника. Судьба русской поэзии в XX веке сложилась так, что лирический герой *поэт-эмигрант* занял свое место среди говорящих от первого лица на русском Парнасе. Автопортрет эмигранта, его творческое поведение восходят к традиции скоморошества, именно поэтому смеховое начало в лирике на протяжении всего XX столетия было одним из самых продуктивных способом развития поэтики художественной модальности в лирических произведениях. Переключение из лиризма в смеховой регистр и обратно часто является способом преодоления «литературности» в творчестве самых разных поэтов, от авангардистов (таких, как Лев Рубинштейн и Д. Пригов) до неотрадиционалистов (Сергея Гандлевского и Льва Лосева), творчество которых подтверждает неисчерпаемость возможностей русской просодии. Таким образом, создание сниженной, прафанной копии автопортрета поэта по сути своей является частью отправления смехового культа, сходного с поведением «иерея смеха» скомороха, гармонично уживавшегося с официальной церковной культурой. Аналогичным образом автопортреты поэтов-эмигрантов, исполненные как комические маски, сосуществуют параллельно с академической, парадной портретной галереей русских поэтов.

Библиографические ссылки

1. Тамарченко Н. Д. Смех // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель. Сочинения: в 4 т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – 830 с.
3. Ярхо В. Н. Греческая литература архаического периода // История всемирной литературы: в 9 т. – Т. 1. – М: Наука, 1983. – 584 с.
4. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М., 1978. – С. 431.
5. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высших учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
6. Гандлевский С. М. Поэтическая кухня [Электронный ресурс]. – URL: http://www.vavilon.ru/texts/prim/gandlevsky4-8.html
7. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. – М.: «Наука», 1984. – 206 с.
8. Жолковский А. К. Графоманство как прием // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 428 с.

Е. Н. Рогова

Кемеровский государственный университет

КОНТЕКСТ И МНОЖЕСТВЕННОСТЬ СМЫСЛОВ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Принципы ниерархии и нонселекции, с точки зрения Фоккемы [1, с. 160–161], являются основополагающими при характеристике постмодернистского произведения и проявляющимися на всех уровнях текстового анализа. Намерение автора создать фрагментированное повествование отражается на специфике целостности постмодернистского произведения. Проанализируем один из многочисленных фрагментов из романа С. Соколова «Школа для дураков», соотносящийся с элегическими смыслами, с целью иллюстрирования особенностей функционирования слова в постмодернистском тексте: «…никто никогда не говорил о рододендронах самого главного – вы слышите меня, Вета Аркадьевна – самого главного: что они, рододендроны, всякую минуту растущие где-то в альпийских лугах, намного счастливее нас, ибо не знают ни любви, ни ненависти, ни тапочной системы имени Перилло, и даже не умирают, так как вся природа, исключая человека, представляет собою одно неумирающее, неистребимое целое. Если где-то в лесу погибает от старости одно дерево, оно, прежде чем умереть, отдает на ветер столько семян, и столько новых деревьев вырастет вокруг на земле, близко и далеко, что старому дереву, особенно рододендрону, – а ведь рододендрон,

Вета Аркадьевна, это, наверное, огромное дерево с листьями величиной с небольшой таз, – умирать необидно. И дереву безразлично, оно растет там, на серебристом холме или новое, выросшее из его семени. Нет, дереву не обидно. И траве, и собаке, и дождю. Только человеку, обремененному эгоистической жалостью к себе, умирать обидно и горько. Помните, даже Савл, отдавший всего себя науке и ее ученикам, сказал умерев: умер, просто зло берет» [2, с. 265]. Данный фрагмент содержит традиционное для элегизма противопоставление вечной природы и смертного человека, вызывающее печаль (для сравнения, строки из стихотворения «Осень» Н. М. Карамзина: «Вянет природа Только на малое время, Все оживится, Все обновится весною… Снова природа восстанет В брачной одежде, Смертный, ах! вянет навеки!»). Тема природы, синонимичная теме вечности, в анализируем сегменте из романа С. Соколова «Школа для дураков» получает свое развитие в комплексе образов (рододендрон, альпийские луга, лес, дерево, ветер, семена, земля, листья, холм, трава, собака, дождь). «Рододендрон» является образом, характеризующимся противоречивыми признаками, взаимоисключающими друг друга. С одной стороны, он символизирует вечную природу и «представляет собою …неумирающее, неистребимое целое»; с другой стороны, рододендрон в романе наделяется «исчисляемыми» признаками, противоречащими «неистребимости»-вечности: «старое дерево», «огромное дерево», «с листьями величиной с небольшой таз». Возвышенный эпитет «неистребимое» соотносится с образами природы, рододендрона и с описанием, содержащим бытовую деталь-образ «листья величиной с таз». В рассуждениях рассказчика «рододендрон» противопоставлен образу человека, происходит поэтизация темы равнодушной природы: «рододендроны намного счастливее нас… не знают ни ненависти, ни любви». «Возвышенность» темы одновременно уничтожается, так как стилистически «принижается» (соотносится не с бытием, но с бытом) противопоставляемый природе образ человека, в мире которого есть место «тапочной системе имени Перилло». Ряд лексем (природа – рододендрон – таз – любовь – ненависть – тапочная) позволяет актуализировать элегические и иронические смыслы одновременно в рамках одного предложения. Подобный контекст дает возможность слову-образу формировать противоположные значения. «Рододендрон» является цветущим растением и как цветок символизирует связь вечного и мгновенного, природного и божественного начал. Вместе с тем фонетический состав слова «рододендрон» содержит ритмичность, формируемую сочетанием слогов до-ден-дрон, которая при определенных условиях, в открытом, с точки зрения множественности осуществления смыслов, контексте (как в романе «Школа для дураков») может быть воспринята как избыточная, комичная. Наблюдения за соотношением элегических и иронических кодовых смыслов слова «рододендрон» можно продолжить. Присущая слову «рододендрон» (в рамках указанного контекста) ритмичность комична и разрушает цельность элегической эмоции, но одновременно гласные звуки данного слова способствуют созданию определенной напевности и могут быть соотнесены с припевом заплачки, а затем элегии:

«э, – говори, – э» [3, с. 8]. Элегические и иронические кодовые ассоциативные элементы в постмодернистском романе С. Соколова, как продемонстрировал анализ приведенного выше прозаического отрывка, присутствуют симультанно в рамках фрагмента, высказывания и слова. Контекст не ограничивает возможность множественного смыслопорождения внутренней формы слова, а, напротив, способствует этой неоднозначности. Для возможности реализации множественности потенциальных значений слово в романе С. Соколова «Школа для дураков» помещено в контекст с организованной по принципу открытости целостностью, позволяющей читателю осуществлять противоположные процессы восприятия лексических единиц.

Особенность художественной целостности в романе Саши Соколова «Школа для дураков» в том, что она базируется на устойчивых образах-сигналах, связанных с разными типами художественного завершения. В постмодернистском произведении **присутствуют модусные импульсы или коды художественности, основывающиеся на словах-сигналах, символах, порождающих литературные ассоциации, делающие разрушаемые литературные структурные элементы достаточно прочными, легко улавливаемыми в рамках производимой деконструкции.** Модусные коды связаны также с синтаксическими и композиционными особенностями, характерными для произведений с определенным типом художественного оцельнения. Мы попытались проиллюстрировать наличие в романе Саши Соколова элегического кода, присутствие которого чрезвычайно важно для понимания нового нарративного комплекса и характера целостности произведения постмодернизма. В романе «Школа для дураков» используется и одновременно разрушается внесением нехарактерных для элегической целостности образов и тем комплекс элегических мотивов: «Разрушение норматива сопровождается созданием структурного норматива… Отказ от данного конечного множества структурных элементов создает иллюзию незамкнутости, бесконечной множественности элементов. На самом деле речь идет лишь о расширении множества элементов» [4, с. 234]. В произведениях литературы нового времени элегические мотивы сосуществуют в произведении наряду с ироническими («Почти элегия» И. Бродского), драматическими («Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина), идиллическими («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева). В постмодернизме мотивно-ассоциативные комплексы, связанные с несколькими типами художественного оцельнения, обнаруживаются не только на разных структурных уровнях произведения, но в рамках единичного высказывания (предложения) и даже слова. «Проблески» значений, связанных с целым рядом типов художественности, возникают и разрушаются одновременно. Эта противоречивая стратегия формирования смыслов, игра ассоциациями, переплетение образов объясняется специфическим характером целостности постмодернистского текста, манифестирующей **равноценность** составляющих его элементов, открытость и множественность смысловых комбинаций.

«Чтобы быть …продуктивной, пародия должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир», – пишет М. М. Бахтин [5, с. 175–176]. В. Сорокин в постмодернистском тексте «Роман», на первый взгляд, воссоздает вместе с языковыми особенностями мир, целостность стилизуемого и пародируемого произведения. Обращаясь к стилю Л. Н. Толстого, В. Сорокин использует составляющие художественной целостности произведения писателя. В «Романе» присутствует фрагмент, содержащий приметы стиля и черты идиллической картины мира романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Тем не менее, можно говорить лишь о наличии симулякра [6], подобии подобия идиллической художественности. Модус в произведении постмодернизма присутствует в рамках процесса воссоздания внешнего сходства, модусный смысл представляет собой симуляцию, ведущую к децентрации произведения. Сопоставим стилизуемый В. Сорокиным текст с фрагментами романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Попытаемся выяснить, как удается автору постмодернистского произведения сформировать текст-«подобие», воссоздать целостность художественного мира романа Л. Н. Толстого и одновременно разрушить ее.

В. Сорокин в «Романе» использует элементы сюжета, темы, мотивы романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Воссоздается нравственная проблематика произведения Л. Н. Толстого, отношение к миру одного из героев, Левина. В. Сорокин использует наиболее характерные черты поэтики романа Л. Н. Толстого, чтобы читатель смог уловить сходство и различие текстов, понять смысл разворачивающегося на уровне стиля процесса игры. В частности, В. Сорокин обращается к излюбленной Л. Н. Толстым теме народа, к эпизодам сюжета, посвященным косьбе, идиллическому единению героя с природой. В романе «Анна Каренина» переживания героя раскрываются в речи автора-повествователя: «Чем долее Левин косил, тем чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты» [7, с. 279–280]. Тема сближение с народом, радости от ощущения гармонии с природой, окружающим миром передается в словах автора: «Коса резала сама собой. Это были счастливые минуты. Еще радостнее были минуты, когда, подходя к реке, в которую утыкались ряды, старик обтирал мокрою густою травой косу, полоскал ее сталь в свежей воде реки, зачерпывал брусницу и угощал Левина …и тот час после этого наступала блаженная медленная прогулка…» [7, с. 279]. Л. Н. Толстой развивает тему радости труда, телесного существования, здоровья, достижения счастья через движение, коллективный труд: «Левин не замечал, как проходило время», «… он не чувствовал никакой усталости», «он чувствовал себя более близким к нему, чем к брату, и невольно улыбался от нежности, которую он испытывал к этому человеку» [7, с. 280–281]. Мотивы радости от косьбы, сближения с народом присутствуют в репликах Левина: «А как мы сработа-

ли луг! Ах, как хорошо, удивительно!», «Ты не поверишь, какое наслаждение», «Мы скосили весь луг. И с каким стариком я там подружился! Это ты не можешь себе представить, что за прелесть!» [7, с. 283, 285].

В. Сорокин использует комплекс мотивов, связанный с идиллическим эпизодом романа Л. Н. Толстого, но достигает эффекта, позволяющего читателю осознать игровую интенцию автора: «Господи, как хорошо! – думал Роман, с каждым движением обретая свободу и уверенность. – Как это просто: коси, коса, пока роса… Коси, коса, пока роса… Как просто и хорошо» [8, с. 414]. Тема гармонии в приведенной выше реплике героя романа В. Сорокина на интонационном уровне проявляется в стихотворном ритме, содержащемся в поговорке и усиливающемся при ее повторении. Избыточность ритма для прозаической речи способствует появлению «отстраненности» от стилизуемого текста, формированию иронии. Глава «Романа», посвященная косьбе, завершается песней. В. Сорокин, вынося в речь автора и героя четкую формулировку нравственной проблематики, вытекающей в романе Л. Н. Толстого из сюжетного развития, вновь достигает не идиллического, а иронического смысла, усиливая характерную для произведений Л. Н. Толстого склонность к морализаторству: «Он слушал их, улыбался, отвечал, шутил, не чувствуя никакой разницы между собой и ими, радуясь, что и они, подчас увлекаясь, разговаривая, забывали об этой разнице, и та толстая, веками создаваемая стена между русским мужиком и русским барином становилась совсем прозрачной» [8, с. 422]. Избыточность проявляется в повторе слова в рамках одного эпизода определения «русский»: «русский мужик», «русский барин», «русская песня». Внесение буквального смысла в символическое значение образа «стена» при помощи использования качественного прилагательного «толстая» также разрушает воссоздаваемую стилистически идиллическую картину мира. Текст «русской песни», завершающий эпизод, посвященный косьбе, представляет собой веселую плясовую с карнавальными образами, но герой думает о ней как о песне с «неспешной мягкой мелодией», что также ведет к ироническому несоответствию между формально воспроизводимой идиллией и неидиллической игрой со стилем:

Да ты скуй себе топорочек,
Да пойди, Ваня, во лесочек,
Да сруби, Ваня, тополечек,
Сделай Насте холодочек.
Да чтоб Настя не горела.
Да чтоб сердцем да не болела,
Да была б Настя веселая,
Да была б Настя веселая.

Тема божественной воли наряду с темой гармонии природы и естественности созидающего труда присутствует в идиллических эпизодах романа «Анна Каренина»,

но не выражается в прямом слове (например, о Левине): «Он чувствовал, что какая-то внешняя сила двигала им» [7, с. 283]. В «Романе» же эта тема развивается в прямом слове, повторяется, что, с одной стороны, делает нравственную проблематику произведений Л. Н. Толстого узнаваемой для читателя, с другой, слишком определенной. В романе «Анна Каренина» читаем о Левине: «Он ничего не думал, ничего не желал, кроме того, чтобы не отстать от мужиков и как можно лучше сработать» [7, с. 277], мотив страха в романе В. Сорокина «Роман» вызывает обращение к Богу: «Господи, помоги, – взмолился про себя Роман, чувствуя, как краснеют его щеки. – Я же умел, Господи, не дай осрамиться перед ними». Радуясь, Левин просто восклицает: «Как хорошо!», а в реплике героя В. Сорокина вновь содержится обращение к Богу: «Господи, как хорошо!» [8, с. 414]. «Избыточность» развития религиозной темы становится очевидной в «Романе» благодаря повторению образа Бога уже во фрагменте дневника героя: «Отчего человек хочет непременно что-то добавить к созданному Богом миру? Он пишет картины, книги, сочиняет стихи, создает философские системы, наконец, строит небывалые сооружения, как бы дополняя промысел Божий» [8, с. 423]. Повторы слов, «умножение» мотивов делают очевидной игру В. Сорокина с романными традициями творчества Л. Н. Толстого, авторским стилем и составляющими идиллического художественного мира.

Произведение постмодернизма обладает специфической целостностью. При всей множественности и многолинейности смыслов, формирующихся в «открытом» контексте, отсутствии организующего центра, эта целостность обладает характерными и, как ни парадоксально, устойчивыми, воспроизводимыми признаками, способствующими сдерживающей организованности эстетического материала. Общими местами в характеристике постмодернистского текста, разрушающими привычную целостность, стали следующие черты: децентрация произведения, разрыв между означающим и означаемым, наличие «раздвоенного» героя и пастиша. Следует говорить о многообразии подходов к проблеме целостности в произведении постмодернизма, а также о наличии компенсаторных (скрепляющих распадающуюся целостность) механизмов, позволяющих функционировать постмодернистскому тексту как эстетическому феномену. «Сдерживающими» факторами, играющими на связность текста, на уровне синтаксиса является преобладание паратаксиса над гипотаксисом, наличие повторов образов-сигналов, способствующих осуществлению дискурсивного процесса.

Анализ фрагмента романа «Школа для дураков» С. Соколова продемонстрировал организованный определенным образом контекст, позволяющий формироваться ассоциациям, связанным с рядом типов художественного оцельнения. Повторения слов-сигналов, символов демонстрируют интенцию автора, направленную не только на деконструкцию привычной целостности, но и на создание определенных модусных кодов, проявление которых было бы достаточным для осуществления дискурса. Соединение элементов разных эстетических кодов в рамках одного текста (в «Школе для ду-

раков» С. Соколова), фразы и одного слова осуществляется многократно, что способствует формированию ассоциативных смысловых повторов, влияющих на связность, восприятие текста, его понимание. «Проблески» модусных значений возникают в постмодернистском романе и разрушаются одновременно. Эта противоречивая стратегия формирования смыслов, игра ассоциациями, переплетение образов объясняется специфическим характером целостности постмодернистского текста, манифестирующей **равноценность** составляющих его элементов, открытость и множественность смысловых комбинаций. Полная свобода ассоциативной логики повествования в «Школе для дураков» Саши Соколова относительна: образная структура позволяет формироваться определенным литературным ассоциациям. Автор романа использует многочисленные повторы ключевых элементов модусных кодов. Можно говорить о наличии, например, элегического рефрена, проступающего сквозь идиллические, драматические, иронические образы-сигналы и сосуществующего с ними. Коды художественности связаны со словесными образами, помещенными в упорядоченную, ритмичную, почти стихотворную речь. Образы подвергаются множественной пересемантизации в рамках одного высказывания (образы японцев, бабочки, рододендрона в романе отсылают к элегическому комплексу мотивов и одновременно к иронической, драматической ассоциативной образной цепи).

Художественная целостность может присутствовать в произведении постмодернизма как пародируемая. В «Романе» В. Сорокина присутствуют «идиллические» эпизоды, содержащие, на первый взгляд, образ героя, переживающего чувство единения с окружающим миром природы, идиллические мотивы (радость коллективного труда, приятие мира, изобилие в мире природы), идиллическое пространство и идиллическое время. Сюжет и композиционные фрагменты идиллического отрывка в романе В. Сорокина «Роман» выстраиваются в соответствии со стилизуемым текстом Л. Н. Толстого, порожденным идиллической художественностью. В. Сорокин использует идиллический пейзаж, диалог героя с крестьянами, речь повествователя, передающего чувство единения героя с природой. «Избыточность» стиля романа В. Сорокина, проявляемая на сюжетном, композиционном, синтаксическом уровне произведения в многократных повторах элементов идиллической картины мира и черт индивидуальной стилистической манеры письма, указывает на игровую интенцию автора. Роман В. Сорокина, распадающийся на текстовые стилизуемые фрагменты, содержащие приметы авторских стилей, поэтик и характерные для них типы художественного оцельнения, объединяется наличием стилистической игры, пастиша. Драматические, идиллические, элегические проблески смыслов являются составляющими симулякра, подобия подлинных типов художественной целостности. Наличие игровой интенции автора, формирующего текст, избегающий однозначности, упорядоченность формы в соответствии с манифестируемым принципом полной свободы и отсутствия какого-либо авторитета являются особенностями, влияющими на специфику художественной целостно-

сти постмодернистского произведения: «…наше восприятие направили, выверили знаки, …которые, какими бы свободными и случайными они ни были, все-таки остаются результатом сознательного замысла и, следовательно, представляют собой произведение» [9, с. 202].

Библиографические ссылки

1. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.
2. Соколов Саша. Школа для дураков. – СПб., 2001.
3. Доватур А. Феогнид и его время. – Л., 1989.
4. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
6. Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5.
7. Толстой Л. Н. Анна Каренина // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. – Т. 8. Анна Каренина. – М., 1981.
8. Сорокин В. Роман // Сорокин В. Собр. соч.: в 3 т. – Т. 2. – М., 2002.
9. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб., 2004. – С. 202.

С. Ш. Шарифова

Институт литературы Национальной академии наук Азербайджана (г. Баку)

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ФАЛЬСИФИКАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ: СОЗНАНИЕ АВТОРА КАК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦИИ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Интерпретация и фальсификация истории в художественно-историческом произведении – это два разнопорядковых феномена, которые не всегда могут быть удачно выделены со стороны читателя-обывателя. Проблема усугубляется тем, что ревизия истории сегодня стала составной частью политического дискурса как на национальном, так и на глобальном уровнях. Показателем масштаба проблемы является характер реагирования на него властей России. Не случайно, что в 2009 году в Российской Федерации указом Президента была даже создана «Комиссия по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России». В условиях массовой информационной бомбардировки общественности историческими фальсификациями подготавливается благодатная почва, на которой моментально произрастет «обновленная» художественно-историческая литература. При этом «ревизионисты» прикрываются, с одной стороны, правом на свободу мысли, а с другой, особенностями развития постмодерни-

стической литературы, которая часто апеллирует к так называемой «альтернативной» истории.

Следует четко различать авторскую интерпретацию истории и фальсификацию истории в художественном произведении. В социалистическом прошлом произведение «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына было заклеймено как не имеющее художественной и исторической ценности сочинение, содержательная суть которого сводилась партократами к формулировке – «грандиозная фальсификация истории». Но «Архипелаг ГУЛАГ» – это уникальное произведение, которое вобрало в себя авторское понимание истории и авторское (неповторимое) отображение этой страницы истории в тексте. Не случайно, что жанровая принадлежность творения «Архипелаг ГУЛАГ» – это одна из дискуссионных тем современного литературоведения. С учетом остроты проблемы, необходимо определить литературоведческие принципы различения форм интерпретации истории и форм ее фальсификации.

Интерпретация – понятие многогранное. Современный понятийный аппарат содержит множество определений, концентрирующих различные составные явления интерпретации. В призме интерпретации истории в художественном произведении интерес представляет ее гносеологическая составляющая. Гносеологическое содержание интерпретации сводится к приданию тем или иным явлениям, событиям, тенденциям, а также символам совокупности значений (смыслов).

Поскольку знания об истории фактически представляют собой теоретические предположения, доказывание истинности которых экспериментальным путем является затруднительным, то интерпретация есть неотъемлемая часть истории как науки. Однако следует отличать интерпретацию в исторических и художественно-исторических произведениях. Нередко автору художественного произведения выдвигаются завышенные требования в детальном соблюдении требований историчности и хронологичности. Но насколько обоснованы эти требования? Автор художественного произведения не создает научного знания, претендующего на абсолютную или относительную правдивость. Он конструирует художественное время-пространство, в котором исторические вкрапления имеют конкретное прикладное значение. В силу того, что в художественном произведении перед автором стоит задача по конструированию вымышленного художественного мира, то и степень соответствия этого мира объективным фактам является условной. Автор художественного произведения обладает более значительным «люфтом» для интерпретации исторических фактов и событий, он может:

- «восполнять» исторические события собственными домыслами, переплетая в единое целое реальные и вымышленные факты;

- избирательно извлекать из всей палитры исторических событий те факты, которые необходимы для раскрытия авторского замысла;

- отображать в своем произведении авторскую (художественную) оценку исторических событий и фактов.

Историк же не имеет право на такие инсинуации. В силу этого литературная интерпретация может отображать и не господствующую позицию в отношении исторических процессов. В качестве примера можно привести роман Августы Эванс «Макария» (1863), раскрывающий «южное» понимание исторической значимости Конфедерации. «Макария» – это роман времен Гражданской войны о её перипетиях. Роман раскрывает идеи «южности», иное понимание независимости для штатов Америки. А вот научно-исторические «эксперименты» подобного рода настороженно будут восприняты научным сообществом.

Данное выше понимание интерпретации истории в художественном произведении соотносится с теорией Робина Джорджа Коллигвуда. Коллигвудовское «проигрывание прошлого опыта» предполагает, что в основе художественно-исторической интерпретации заложено «проигрывание» процесса мысли с целью погружения в опыт прошлого и тем самым ее оживления в новом историческом контексте. В своей работе «Идея истории. Автобиография» Р. Коллигвуд исходит из того, что «исторический процесс сам по себе есть процесс мысли, и он существует лишь в той мере, в какой сознание, участвующее в нём, осознаёт себя его частью». Согласно Р. Коллигвуду, это приводит к слиянию свойств искусства и науки, что образует «нечто третье» – историческое сознание как особую «самодовлеющую, самоопределющуюся и самообосновывающую форму мысли».

Автор художественного произведения связан лишь требованиями исторической справедливости, которая, по сути, является ответвлением социальной справедливости. Но понятие справедливости – исторический и социально-динамичный феномен: в зависимости от конкретной исторической эпохи и конкретной социальной группы (даже группы со специфической субкультурой) справедливость наделяется различным содержанием. Учитывая, что справедливость включает в себя требование соответствия деяния и воздаяния, то принцип исторической справедливости при отображении художественного произведения предполагает адекватное отображение роли и значения тех или иных исторических событий и тенденций. При таком подходе рождается еще одна проблема: как же быть с теми произведениями, в которых превалирующим является гротескный пафос, или же с фантастикой? Яркий пример – это роман-антиутопия Джорджа Оруэлла «1984». Событийность произведения нанизана на тезис о противостоянии трех тоталитарных сверхдержав – Океании, Еварзии и Остазии. Автором дается собственная трактовка развития будущих событий. Следует отметить, что для фантастических произведений значение критерия исторической справедливости проявляет себя более или менее однозначно. Неоднозначная ситуация складывается вокруг пародийных произведений.

Литературоведческая оценка художественной ценности авторской интерпретации истории в литературном произведении должна учитывать не только тот аспект, что автор учел требования исторической справедливости, но и жанровую оригиналь-

ность произведения. В этом проявляется диалектическое и материальное единство формы и содержания. Особенности авторской интерпретации истории сказываются и на жанровых особенностях произведения, определяют ряд характеристик художественного изложения. В качестве примера можно привести такой феномен советской литературы, как «лагерная проза».

Наиболее выдающиеся образцы лагерной прозы – это упомянутый «Архипелаг Гулаг» А.Солженицына и произведение «Вишера» Варлаама Шаламова. Примечательно, что жанровая природа этих произведений – вопрос дискуссионный и не до конца решенный.

Например, Е. Г. Местергази в своей исследовательской работе, уделяя особое внимание произведению «Архипелаг Гулаг» А. Солженицына, не дает оценку его жанровой форме. Она упоминает лишь о сопутствующем «авторском» жанре (вторичном по своей конструкции) [5, с. 17], то есть руководствуется солженицыновским определением «опыт художественного исследования». Именно так характеризовал А. Солженицын свое произведение. Сложность определения жанровой конструкции данного произведения исходит из того, что приемы и методы, используемые в нем при интерпретации исторических событий провоцируют сопоставимое значение художественного и документального начал. Как результат, «Архипелаг ГУЛАГ» – это произведение, созданное в трансграничном, переходном жанре, который содержит в себе элементы жанров художественной прозы, но ближе к жанрам документальной и публицистической литературы. На мой взгляд, «Архипелаг ГУЛАГ» написан в переходной (трансграничной) документально-публицистически-художественной жанровой конструкции, в которой в качестве методологической базы задействовано художественное исследование.

Вопрос о жанровой природе «Вишера» также не нашел однозначного понимания среди литературного сообщества. Сам автор характеризовал произведение как антироман, что не случайно. Документальное начало здесь также доминирует над художественным. Несмотря на все различия между произведениями Солженицына и Шаламова, их сближает сам принцип построения жанровой конструкции, которую можно характеризовать как переходную (трансграничную) документально-публицистически-художественную.

Обращение к переходным трансграничным жанровым конструкциям необходимо было А. Солженицыну и В. Шаламову для художественного отображения собственного видения (интерпретации) советской истории середины XX века. «Традиционная» литературная словесность с присущими ей жанрами не позволяла обеспечить необходимую содержательную нагрузку, в первую очередь, при отображении исторических тенденций. Учитывая, что «Архипелаг ГУЛАГ» и «Вишера» объединены своей проблематикой, то условно жанровую конструкцию можно обозначить как «лагерная» документально-публицистически-художественная проза. Таким образом, «лагерная

проза» – это детище диссидентской интерпретации советской истории, отличающейся от понимания, отраженного в официозной социалистической литературе.

Свою специфику в интерпретации истории имеет постмодернистская литература. Дело в том, что постмодернизм отходит от понимания истории как линейного процесса. В нем доминирует понимание истории как вариативного явления. Вариативность истории соотносится с множественностью интерпретаций исторических явлений и фактов. Не случайно Л. Хатчеон рассматривает современную постмодернистскую прозу как единство художественного, историографического и теоретического дискурса [1]. Постмодернистское художественное произведение представляет прошлое как некий дискурс, в котором стоит вопрос не о нахождении истины, а, скорее, о той точке зрения.

Постмодернистская методология позволят воспроизводить в произведении (произведениях) историю с огромным количеством вариантов интерпретаций. Романы Г. Свифта («Водоземье», «Последние распоряжения») и П. Акройда («Лондон: Биография», «Альбион: Истоки английского воображения») – наглядный пример. Роман «Водоземье» (1983) интересен спецификой интерпретации концепции исторического развития как определенным образом самоупорядоченного движения во времени.

Следует также подчеркнуть, что интерпретация истории в художественном произведении является явлением динамичным, при изменении общественного мнения трансформируется. Это связано тем, что меняется и сознание самого автора. Если брать российскую литературу, то наиболее ярким примером станет интерпретация событий Великой Отечественной Войны. Отражение этой тематики в социалистической литературе известно и не требует дополнительных пояснений. Ревизия исторических событий этой войны некоторыми псевдолиберальными писателями носит явно нелитературный характер. Интерес представляет современное русское художественное понимание сути этой войны. Особенности современной русской литературы приводят к тому, что интерпретация исторических событий этого периода отличается от ранее доминирующего понимания. Речь идет именно о влиянии на жанровую конструкцию (в первую очередь, в контексте постмодерна). Примечательно, что это происходит не в ущерб принципу исторической справедливости. Обратимся к некоторым произведениям.

Например, в произведении Ильи Бояшова «Танкист или «Белый тигр», вышедшем в 2008 году [2], история Второй Мировой войны сводится к противостоянию духовного иррационального начала (образ Ваньки-Смерти) и обездушенного разумного начала (образ Белого Тигра). Роман Александра Сегеня «Поп» [6], вызвавший литературный резонанс и экранированный русским кинематографом, раскрывает вариативность исторических событий. История отображается через миропонимание священнослужителя, оказавшегося между жерновами сталинской репрессивной системы и гитлеровской машиной смерти. Не случайно, что автор в эпиграфе романа «Поп» отмечает, что произведение «посвящается светлой памяти самоотверженных русских пас-

тырей Псковской Православной миссии в годы Великой Отечественной войны». Несмотря на то, что миссия была учреждена оккупационными властями, она сыграла существенную роль в поддержании патриотической идеи в сердцах граждан, невольно оказавшихся под оккупацией. Роман отражает новое видение событий связанных с миссией, противостоя в этом утвердившемуся в советский период отношению к членам миссии как к предателям.

Интерпретация исторических фактов в художественных произведениях может иметь также «инструментальный характер». Она не всегда связана с художественным изложением в фабуле исторических тенденций. Не исключено, что интерпретация – всего лишь художественный прием, раскрывающий часть авторского замысла. В качестве примера можно привести интерпретацию исторического образа в отрыве от исторического фона. Обратимся к роману Юрия Владимировича Давыдова «Бестселлер». Автор обращается к образу Иуды, при этом он не использует канонический образ Иуды, а дает собственную интерпретацию героя, создает образ трагического героя, который совершил вынужденное предательство: «…был Искариот лишенцем – Вседержитель лишил Иуду права выбора». Тем самым автор трансформирует образ Иуды в идейного антагониста Христа. Цель такой трансформации – посредством ассоциации раскрыть образ Сталина и Ленина.

О фальсификации истории в художественных произведениях можно говорить тогда, когда имеет место нарушение принципа исторической справедливости. Часто это сопряжено с действиями автора художественного произведения по обоснованию ненаучных исторических теорий. Зачастую даже осуществляется фальсификация исторических источников, что представляет собой «создание никогда не существовавших документов либо поправки подлинных документов, что связано с целой системой различных приемов и способов. В том и в другом случае налицо сознательный умысел, рассчитанный на общественное внимание, желание с помощью полностью выдуманных фактов прошлого или искажений реально существующих событий «подправить» историю, дополнить ее несуществовавшими деталями» [4, 4]. Не секрет, что в советской литературе была создан целый пласт произведений, возвеличивающих отдельных деятелей компартии. Эти произведения в своем большинстве уже преданы забвению в силу того, что не представляют значимости для литературы.

Связь фальсификации с псевдоисторическими теориями наиболее остро проявляется в литературных произведениях, в которых автор занимает позицию одной из сторон в межэтническом и межрелигиозном конфликте. Зачастую такие литературные произведения направлены на обоснование одной этнической (религиозной) группы на территории, занятой другой этнической (религиозной) группой. Авторский замысел сосредоточен вокруг обоснования псевдоисторического права или превосходства одной этнической (религиозной) группы. Нередко такие произведения пытаются также оправ-

дать процессы насильственной ассимиляции этнических (религиозных) групп. В этом случае они сами – инструмент насильственной ассимиляции.

Произведения, характеризуемые фальсификацией истории, условно можно разделить на две группы:

- произведения, в которых фабула (или отдельная фабульная линия) выстроена вокруг драматических событий этнического или религиозного конфликта (при этом сама степень достоверности этих событий может быть различной);

- произведения, основная цель которых – обоснования мифа о выдуманном «золотом периоде», отсылающего нас к эпохе зарождения той или иной национально-религиозной группы.

Текстологическими признаками таких произведений являются злоупотребления автором:

- эвфемизмами;

- изменениями ассоциативного поля слов и терминов;

- упрощениями, когда посредством упрощения текста редуцируются смысловая нагрузка;

- овеществлениями (например, описание жертв среди мирных жителей как неодушевленной мишени);

- неомифологизацией и т. д.

Следует оговориться, фальсификация может осуществляться также художественными средствами, которые могут сформировать у читателя ложные впечатления, но при том, что автор не прибегает к подделке исторических фактов.

Фальсификация истории в художественном произведении нередко бывает связана с литературной мистификацией, когда читатель вводится в заблуждение по вопросу об авторстве художественного произведения. Классическим примером сочетания этих литературных явлений являются «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона. В этих случаях мистификация выступает как один из инструментов, используемых для фальсификации. Сказанное не означает, что все примеры литературной мистификации сопряжены с фальсификацией исторических фактов.

Фальсификаторы истории хорошо знают тезис Р. Коллингвуда о том, что «исторический процесс сам по себе есть процесс мысли, и он существует лишь в той мере, в какой сознание, участвующее в нем, осознает себя его частью». Они пытаются сформировать выгодную им «историю». Когда фальсификация в форме научных документов не выдерживает критики оппонентов, то обращаются к фальсификации в художественной литературе. Цель – трансформация общественного сознания, чтобы уже через некоторое время псевдоистория не вызывала отторжение у общественности.

Проблема фальсификации истории в художественном произведении настолько актуальна, что нередко становится предметом литературной рефлексии. Например, роман Владимира Войновича «Москва, 2042» [4] содержит едкую сатиру на литератур-

ную фальсификацию истории в СССР. В романе имеется сцена, когда коллектив коммунистических писателей, выполняя установки руководителя, сочиняет эпопею, живописующую подвиги «Гениалиссимуса» в «Бурят-Монгольской войне». Владимир Войнович демонстрирует, что процесс создания «фальсифицированного» художественного произведения не сопряжен с сознанием автора.

Библиографические ссылки

1. Hutcheon L. A. Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. – N. Y-U 1989
2. Бояшов И. Танкист или «Белый тигр». – СПб.: «Изд-во К. Тублина, Лимбус Пресс», 2008. – 224 с.
3. Войнович В. Москва. 2042. – М.: Эксмо, 2007. – 384 стр.
4. Козлов В. П. Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII–XIX веков. 2-е изд. – М., 1996.
5. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): автореф. дис. на соискание ученой степени д. филол. н. – М., 2008.
6. Сегень А. Поп. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007 – 368 с.

Ю. В. Подковырин

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

СООТНОШЕНИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТОВ В ПЬЕСЕ С. М. РЕШЕТНИКОВА «БЕДНЫЕ ЛЮДИ, БЛИН»

Цель настоящей статьи – выявить некоторые закономерности организации *текста* пьесы современного русского драматурга С. М. Решетникова **«Бедные люди, блин»** и, таким образом, способствовать прояснению художественного *смысла* произведения.

Сергей Михайлович Решетников – драматург, чьё творчество по своим художественным принципам близко поэтике движения «Новая драма». Пьеса «Бедные люди, блин» ставилась два раза (в театре «Школа современной пьесы» в Москве и в Николаевском художественном русском драматическом театре на Украине под названием «PS. Блин!»). Однако в центре нашего внимания будет именно *текст* пьесы; анализировать её мы будет как *литературное* произведение, а не театральное. В связи с этим необходимо оговориться, какой из существующих вариантов текста мы будем рассматривать. Существует два варианта текста именно под таким названием: один из них написан в 2006 году и опубликован на сайте «Проза.ру», в разделе, посвящённом С. Решетникову, другой вариант – более короткий и более приспособленный к постановке на сцене – опубликован в журнале «Современная драматургия» (№ 2

за 2007 год). Мы обратимся к *первому* варианту текста [1], так как именно в нём проявляются все те особенности субъектной организации, изучению которых посвящена эта работа.

Данная пьеса С. Решетникова (равно как и творчество автора в целом) очень мало изучалось. Художественные особенности некоторых пьес Решетникова затрагиваются в работах, посвящённых поэтике движения «новая драма» (М. Липовецкого, С. Лавлинского, И. Болотян). Нам известна только одна работа, где рассматривается эта пьеса – статья студентки СПбГУ Дарьи Ивановой «Репрезентация «кемеровского мифа» в пьесе Сергея Решетникова «Бедные люди, блин»» [2, с. 89–82]. Дадим разъяснения относительно «кемеровского мифа»: действие пьесы в основном разворачивается именно в Кемерове; с этим городом, кстати, связан и определённый этап жизни самого автора. Возвращаясь к самой статье, стоит отметить, что очевидные особенности субъектной организации пьесы в ней, конечно, отмечаются, но не становятся предметом специальной рефлексии.

«Странности» пьесы обращают на себя внимание читателя уже с первой страницы. В подзаголовке «жанр» текста С. Решетникова определяется следующим образом: «Моя жизнь со всеми грамматическими, орфографическими и прочими ошибками, без ремарок». Подобный подзаголовок характерен скорее для жанра автобиографии или исповеди (некий субъект рассказывает о *своей* жизни) или же, если речь идёт о драматургии, – для жанра «монопьесы». Однако произведение С. Решетникова, очевидно, не является ни тем, ни другим. «Исповедальный» характер произведения подчёркивается и дневниковой формой. Композиционные отрезки текста пьесы обозначаются надписями типа: «2002 год. Вторник. 1 января. Анжеро-Судженск», «Понедельник. 14 января. Кемерово». Такие надписи характерны именно для текста дневника. Однако текст, конечно, не является в прямом смысле слова дневником, так как события в нём не только рассказываются, но и «показываются». Характерно, что подзаголовок ориентирует читателя на восприятие именно некоего *письменного* текста: «со всеми грамматическими, орфографическими и прочими ошибками». По всей видимости, ориентация на письменный текст является важным компонентом «рецептивного задания» данной пьесы. Также любопытна приписка «без ремарок» – ведь именно наличие ремарок присуще текстам произведений, относящихся к драматическому роду литературы. Однако в тексте произведения наблюдаются и элементы, позволяющие безошибочно (по крайней мере, с формальной точки зрения) определить его как *драму* (а не эпос): это чередующиеся реплики персонажей, приписываемые определённым «действующим лицам» (например: **Оля:** Я беременна… **Михаил Блинов:** Блин! **Оля:** Буду рожать… **Михаил Блинов:** И что? **Оля:** Буду рожать… но могу воспитывать ребенка одна. **Михаил Блинов:** Дай-ка мне на бутылочку пива…). Итак, текст пьесы представляет собой чреду сменяющих друг

друга «исповедально-дневниковых» (а в дальнейшем и «репортажных»), то есть, по сути, *эпических*, и *драматических* отрезков.

Очевидно, что в отношении родо-жанровой принадлежности пьесы возникает множество вопросов (вернее, сам текст пьесы эти вопросы и порождает). То же самое может быть сказано и о её субъектной организации. Кто же является *субъектом речи* и *субъектом сознания* (в терминологии Б. О. Кормана) в данной пьесе? Наиболее близким к авторскому (*изображающему*) плану является, очевидно, субъект, чья речь представлена в подзаголовке. Данный субъект недвусмысленно указывает, что предъявляемый читателю текст **всецело** принадлежит ему. Этот текст помимо заглавия и подзаголовка включает в себя посвящение, эпиграф из Г. Миллера, обозначение имён персонажей, места и времени действия (например, «общество анонимных алкоголиков»), то есть то, что считается ремарками (хотя в подзаголовке и утверждается обратное). Однако сочетание «моя жизнь» указывает на связь этого субъекта с планом *изображённым*: очевидно, что эти слова принадлежат субъекту «геройного» плана, чья жизнь и, в первую очередь, речь в пьесе *изображаются*. Основной объём текста составляют реплики персонажей и *повествовательные* вставки, в которых герой-повествователь высказывается от первого лица. За таким повествовательным элементом следует драматический, в котором «разыгрывается» то, о чём заявляется в повествовательной части. Субъект, высказывающийся от первого лица в этих повествовательных отрезках текста, может быть максимально приближен (вплоть до отождествления) к автору подзаголовка (и автору текста). Однако очевидно, что этот же субъект предстаёт в тексте и в качестве одного из персонажей – Михаила Блинова. Один и тот же герой является в произведении как бы в нескольких ипостасях: автора текста («со всеми грамматическими ошибками»); героя-повествователя, некоего «я», рассказывающего о *своей* жизни, что характерно для недраматических жанров автобиографии и самоотчёта-исповеди, а также объективированного персонажа драмы, выведенного в тексте под именем «Михаил Блинов».

Итак, соединение повествовательных (исповедально-дневниковых), присущих *эпическому* произведению, и драматических (игровых) элементов, когда герой предстаёт и *субъектом,* и *объектом* изображения, является характерной особенностью организации «события рассказывания» (М. Бахтин) и одновременно «странностью» (в герменевтическом смысле) пьесы «Бедные люди, блин». Прояснить *художественную природу* такой специфической субъектной и композиционной структуры пьесы мы и попытаемся в дальнейшем.

* * *

Собственно текст пьесы начинается с указания места действия: «Общество анонимных алкоголиков». Такое место действия предполагает исповедальную форму высказывания (в обществах анонимных алкоголиков люди рассказывают друг другу истории собственной жизни о том, почему они начали пить и т. д.). Первая реплика

«Михаила Блинова» как раз соответствует такому жанровому ожиданию: *«Подходили к концу девяностые, новый век брал низкий старт. Безумное время напрягало пространство. Я безудержно пил. Пил, как многие россияне. Пил мой папа, пил мой старший брат, пил мой друг Виктор, пил Борис Николаевич Ельцин (...)»*. Последующие реплики могут быть восприняты как ответные высказывания членов «общества анонимных алкоголиков». Гипотетически это «общество» может быть рассмотрено как хронотоп «события рассказывания»; в пользу этого утверждения говорит, в частности, вкрапление в текст пьесы высказываний персонажей, упомянутых в первой реплике М. Блинова, а именно Б. Н. Ельцина (по ходу пьесы он несколько раз встревает в диалоги героев, утверждая, что «не пил, а вёл здоровый образ жизни, играл в теннис»). Однако такая «реалистическая» трактовка не подтверждается текстом пьесы: видимо, хронотоп события рассказывания всё же шире, чем просто «общество алкоголиков». Вслед за Михаилом Блиновым высказываются Папа, Старший брат, друг Виктор и уже названный Борис Николаевич Ельцин (то есть те самые лица, которые упомянуты в реплике М. Блинова, причём в той же самой последовательности). Возникает впечатление, что последующий полилог рождается из сознания и слова самого Михаила Блинова, а реплики персонажей являются «драматическим» ответом на исповедальную реплику героя. Получается, что содержание внутренней жизни героя-повествователя не только выплёскивается перед читателем (зрителем?) в форме *исповеди*, но и объективируется, *инсценируется*.

К примеру, субъект высказывания (в котором мы уже без всяких «но» опознаём Михаила Блинова) повествует о том, как в 1994 году бежал из армии: *«Ночевал у одного пьяного майора-гомосексуалиста, который ночью дышал на меня перегаром, шарил волосатыми руками под одеялом. Я отбрасывал его пьяные руки. В конце концов, он смирился с тем, что я не педик и заснул крепким сном майора российской армии»*. Далее следует разговор майора и Михаила Блинова. Потом Михаил Блинов вновь выступает в роли рассказчика, обращающегося к некоему невидимому собеседнику (всё ещё сильна уверенность, что разговор «реально» ведётся в «обществе анонимных алкоголиков»). После этого следует «драматический» эпизод, изображающий разговор Блинова с соседями по вагону и–и т. п.

Но каков художественный смысл такого двойственного изображения жизни героя: и в форме исповеди-воспоминания, и в виде действа? На наш взгляд, он в том, чтобы высветить, сделать видимым читателю и зрителю *эстетический план жизни* человека. Драматические эпизоды в тексте предстают как маленькие «пьесы в пьесе». Такая конструкция не нова для драматургии (достаточно вспомнить похожий приём в «Гамлете»). Однако в «Бедных людях» мы имеем дело с «микропьесами», представленными на фоне квазиэпического целого, которое в свою очередь облачено в композиционную форму драмы (с ремарками).

Как нам представляется, в тексте пьесы можно выявить несколько основных смысловых вариантов *эстетизации* собственной жизни, осуществляемых *героем* (который в этом случае выступает и как своеобразный автор) посредством её – жизни – *инсценирования:* это прежде всего *самоосмеяние* и *самооплакивание*. Примерами *самоосмеяния* могут быть эпизоды, в которых описывается жизнь героя до того, как он бросил пить, а также ироническое изображение творческих притязаний героя (самоирония): ***Михаил Блинов****: (…) Я, когда учился в школе, поставил для себя цель – Нобелевская Премия. И пошел к ней. Иду. Непрямыми путями иду, но иду. Если это покажется вам смешным, пожалуйста, смейтесь, предупреждаю вас, это не огорчит меня ни сколько*.

Примером *самооплакивания* (то есть оформления собственной жизни в сентиментальном ключе) является сцена, когда мать покупает Михаилу новые ботинки взамен лопнувших и герой называет себя Иваном-дураком («Брат, наверное, прав – я Иван-дурак»). Вместе с тем, очевидно, что в данном эпизоде, как и в большинстве других в данной пьесе С. Решетникова самооплакивание максимально сближается со смеховой реакцией на собственную жизнь («Мне стыдно, мама, 8 марта – а ты мне покупаешь обувь (…) Смешно, мам, 8 марта!»), что характерно для архаических площадных форм амбивалентного смеха, позы *юродивого*.

Эстетизация жизни предполагает сценическое разыгрывание не только событий, в которых участвует сам Михаил, но и всего контекста его жизни. То есть те события, которые «Михаилу Блинову» как «действующему лицу» пьесы-жизни недоступны (разговор Цыпы и Лисина, разговор Оли с подругой, при которых Михаил Блинов не присутствует), попадают в кругозор субъекта, являющегося автором *жизни-текста* (но не автором – носителем концепции художественного целого). То есть субъект-повествователь, подобно автору художественного произведения, претендует на некий *избыток видения* (М. М. Бахтин), способность созерцать и оценивать свою жизнь с внешней, внеположной этой жизни ценностной позиции.

Установка на эстетизацию жизни проявляется и на уровне текста как целого: текст пьесы, как указывает на это подзаголовок, равен жизни («моя жизнь со всеми орфографическими… ошибками»). В самой пьесе упоминается, что герой (Михаил Блинов) пишет пьесу «Бедные люди». Выходит, что разворачивание жизни героя параллельно разворачиванию написания *текста-жизни*.

Направленность на эстетизацию жизни, проявляющаяся на разных уровнях организации текста, вполне согласуется с не раз отмечаемой в пьесе ценностью *творчества, творческой личности*. Уже в первых эпизодах пьесы мы узнаём, что Михаил Блинов пишет пьесы («Зелёный галстук», «Дальше!»). Он же пытается писать и стихи. Михаил сопоставляет себя с другими писателями: Евгением Гришковцом, Максимом Уколовым, Генри Миллером. *Творческое* начало противопоставлено в пьесе С. Решетникова в широком смысле *быту* (в высказываниях Михаила Блинова с некоторой долей

самоиронии представлено «романтическое» противопоставление героя «толпе»). Данные смысловые полюса пьесы сходятся уже в заглавии. Первая его часть – «бедные люди», очевидно, отсылает к полюсу творчества, культуры, к русской литературной классике; вторая часть – «блин» – к быту. «Изнутри» своей жизни герой не может преодолеть отмеченное противоречие, несовпадение бытовой и творческой сфер. В «изображённой» жизни Михаила Блинова его творческие притязания не реализуются: его произведения не получают высокой оценки даже у членов семьи («**Старший брат:** Это бездарно, так нельзя писать. Как это «две аппетитные груди»? Так не пишут. Нет, завязывай, братуха»). Его статьи не печатают или безбожно сокращают. Однако Михаил Блинов, хотя и оценивает свои притязания с иронией, всё же серьёзно мечтает о творческой реализации, не может смириться со своим неприкаянным положением. Тема *поиска себя* также звучит как в исповедальных высказываниях героя пьесы, так и в сценках-диалогах, в которых Михаил Блинов представлен как действующее лицо.

Герой пьесы «Бедные люди, блин», очевидно, переживает то, что современные психологи называют «кризисом идентичности» (об этом явлении применительно к «новой драме» писали М. Липовецкий, С. Лавлинский, И. Болотян [3, с. 51–59]). Герой «Бедных людей» С. Решетникова – это «самоопределяющаяся в своей «эго-истории» «биографическая» личность» [3, с. 57]. Основной конфликт пьесы, если воспользоваться типологией конфликтов в произведениях новейшей русской драмы, представленной в статье И. Болотян и С. Лавлинского, может быть определён следующим образом: «Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)» [3, с. 57]. Похожий тип конфликта организует, к примеру, действие пьес Е. Гришковца «Как я съел собаку» и «Одновременно». Более конкретно, применительно к пьесе С. Решетникова, этот конфликт может быть определен как столкновение «я-реального» (недовольного собой, погружённого в *быт*, в житейскую муть, вынужденного приспосабливаться к «толпе») и, если так можно выразиться, «я-мечтаемого» (свободной творческой личности, знаменитого писателя, состоятельного человека). В рамках пьесы – на уровне *изображённом*, этот конфликт развивается, но, видимо, не разрешается: Михаил Блинов не погружается окончательно в быт (он бросает пить, в конце пьесы получает, наконец, хорошие деньги), но и мечты его не осуществляются (он не становится знаменитым, не перебирается в Москву, не становится богатым).

Однако *изображая, инсценируя* собственную жизнь, герой-автор (Михаил Блинов) *быт* делает предметом *творчества*, превращает жизнь в квазихудожественное действо. Он не может «выпрыгнуть» из своей неустроенной, «чернушной» жизни как *герой*, субъект поступков, но делает это как «*автор*» сценического изображения собственной жизненной истории. То, что в воспоминании-исповеди Михаила Блинова предстаёт как «житейская муть», «бытовуха» (бегство из армии, падение в пьяном виде с шестого этажа, безуспешные поиски постоянной работы и т. д.), в драматизованном виде обретает художественную форму, эстетически (но не этически) оправдывается.

Этого бы не было ни в случае простого «дневникового» повествования, ни в случае привычного драматического «показа» действия (как в традиционной драме «с ремарками»). С нашей точки зрения, центральным предметом изображения в произведении С. Решетникова является не «жизнь» в её бытовых подробностях (хотя жизнь героя и погружена в быт) и не исповедь героя-повествователя, а *само событие показа-разыгрывания жизни*, её эстетизации, переданное посредством специфической организации «события рассказывания» (Бахтин). С одной стороны, герой (Михаил Блинов) погружён в стихию жизни как её «действующее лицо», почти маргинал, типичный «маленький человек» (не случайно само заглавие отсылает к «Бедным людям» Достоевского, а через них к «натуральной школе» и Гоголю); с другой стороны, герой поднимается до статуса *художественного завершителя* собственной жизни, способного не только к этической самооценке (то завышенной, то, наоборот, самоубийственно-критической), но и к игровому, эстетическому оплакиванию и осмеянию *себя как другого*.

Библиографические сноски

1. Текст пьесы далее цитируется по источнику: Решетников Сергей. Бедные люди, блин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.proza.ru/2007/02/18-165.
2. «Сцена жизни» в русской драме XX века. – Ч. III. Поэтика современной русской драмы // Материалы Четвёртой Гуманитарной конференции (20–22 марта 2008 г.). – М., 2009. – С. 89–92.
3. См., напр., следующие работы: Липовецкий, М. Театр насилия в обществе спектакля // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 3 (73). – 244–278; Болотян, И. М., Лавлинский, С. П. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ИНТ, 2010. – С. 51–59.

А. А. Плотникова

Томский государственный университет

ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ В ИНТЕРНЕТЕ КАК ФОРМА РЕЧЕВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

Обращение современных пользователей Интернета к Слову как к средству творческого самовыражения многообразно и все шире распространяется благодаря особенностям данной коммуникативной среды, при этом оно остается малоизученным и не осмысленным в контексте как литературных, так и речевых явлений. Замечено, что сетевой читатель «жаждет» миниатюры, для Интернета характерны «короткие тексты», отличающиеся эмоционально окрашенным содержанием, в которых выражаются переживания внутреннего мира человека, его субъективное отношение к внешней реальности. Группа таких текстов, обладающих типологическим текстовым сходством и условно обозначаемых «**лирическая миниатюра**», является объектом настоящего

исследования, предметом – жанравая специфика лирической миниатюры, функционирующей в Интернете.

Очевидна актуальность проблемы взаимодействия литературы и социокультурной, духовной, внутренней жизни человека, «живущего в Сети», его повседневной речевой практики. Проблема приспособления «бумажных», традиционных жанров к жанрам «дигитальным», функционирующим в электронном виде, неоднократно отмечалась учеными [1, 2], и думается, что жанроведческий подход к взаимодействию литературных форм и форм интернет-коммуникации может быть продуктивным, поскольку дает возможность высокой степени типологической абстракции при анализе материала. Цель настоящей статьи – описать речевой жанр лирической миниатюры в Интернете как художественную практику в функционально-коммуникативном аспекте. Для этого необходимо определить предпосылки распространения жанра лирической миниатюры в Интернете, дать коммуникативную характеристику жанру лирической миниатюры в Интернете как речевой художественной практики и выделить языковые средства, которые используются в речевой практике данного жанра.

В связи с повышением уровня креативности пользователей Интернета, появлением так называемых «дигитальных жанров», массовым характером речетворчества в Сети и, как следствие, непрофессиональным характером «художественной самодеятельности» возникает вопрос о разграничении литературы как вида искусства и творческой самореализации через речевую деятельность. Расположение «сетевых» лирических миниатюр не только на специализированных литературных сайтах, но и внутри таких интернет-гипержанров как блог, социальная сеть, форум свидетельствуют о том, что не все лирические миниатюры можно отнести к собственно литературе как виду искусства. В то же время это показатель живого интереса массового пользователя Интернета к выразительным возможностям языка художественной литературы.

Обращение к термину «**речевая художественная практика**» обусловлено вопросом, возникающим при накоплении материала исследования (картотека которого в настоящее время насчитывает более 400 текстов и пополняется): каждый ли лирический и небольшой по объему текст зможно отнести к произведениям искусства, возможно ли эти тексты классифицировать как жанр художественной литературы или их следует отнести к внелитературной сфере творчества?

Под художественными практиками XX–XXI вв. понимаются «формы арт-деятельности, находящиеся на границе искусства и повседневности, отмеченные повышенными коммуникативными свойствами», которые «относятся к художественным явлениям современной социо-культурной сферы, выходящим за рамки классического понимания искусства» [3: с. 3]. Эти практики отличаются прагматическими установками прикладного характера, персональной значимостью. Они, как правило, еще не обладают временной дистанцией, которая определила бы их аксиологическую роль для общества и искусства.

Неоднократно отмечалось, что Интернет-коммуникация, в которой вербальная составляющая до сих пор занимает ведущее положение, создает условия для творческой самореализации, т. е. способствует освоению художественной практики современными носителями языка, в частности проявляющейся в жанре лирической миниатюры.

Ряд черт Интернет-коммуникации способствует тому, чтобы форма короткого лирического текста получила особое распространение, что является причиной актуализации жанра. Во-первых, «ситуация установления и поддержания удаленного контакта приводит к коммуникативному новаторству, делая это общение необыденным и оригинальным». Во-вторых, наблюдается тенденция к сокращению объема текста, «на любом сайте наиболее популярная форма литературного текста – миниатюра. Количество миниатюрных публикаций исчисляются десятками тысяч», в-третьих, «затрудненность эмоционального компонента общения и в то же время стойкое стремление к эмоциональному наполнению текста» [4], «киберпространство – это психологическое расширение индивидуального внутреннего мира человека» [5]. Приведем примеры текстов, которые можно отнести к жанру лирической миниатюры:

А. Грин

«Грин-н», – прошептал тёплый морской ветер; «Грин-н-н», – накатил прибой, щёлкая обточенными солёной водой камешками; «Грин!», – треснул спелый кокосовый орех; «Грин, Грин, Грин», – прошептали пальмы одуванчиками своих верхушек; «Гр-р-рин», – мелькнула колибри; «Гр-р-ри-ин-н», – разразились тропические дожди; «Грин!», – сказала я, захлопнув книгу и посмотрев в окно, за которым трещал крепкий сибирский мороз и пригорюнились озябшие берёзы. (http://vkontakte.ru/id1333313).

Текст располагается в разделе «заметки» социальной сети «Вконтакте.ру». Рассмотрим другой пример:

Мечты кусаются. Больно и неожиданно. Они угрызают самый чувствительный участок души и терзают, пока не сдашься. Не мечты, не желания и не зависть толкают порой на преступление. Боль от укусов. Нескончаемая, неутолимая (http://community.livejournal.com/boys_emotions).

Данный текст опубликован в тематическом сетевом сообществе, посвященном эмоциональным переживаниям.

Эмоционально-лирические интенции пишущего в Интернете выражаются в текстах миниатюр, заметок, зарисовок, располагающихся на сайтах частного и персонального характера различной архитектуры. Для них характерны признаки, сближающие их с образцами литературного жанра лирической миниатюры: 1) ограниченный объем текста 2) лиризм, повышенная экспрессивность стиля и субъектная организация от 1 лица, 3) образность, языковая игра и насыщенность тропами 4) «музыкальность»: своеобразный ритм, фоническая организация.

Обратим внимание на «повышенные коммуникативные свойства» художественных практик. Жанр, свойственный литературе, попадает в среду неформального частного общения, где оценивается не в рамках традиции литературной критики и теории, а в контексте представлений о личности автора, то есть модифицирует свою функциональность. Поэтому охарактеризуем лирическую миниатюру с позиции коммуникативной «анкеты» речевого жанра Т.В. Шмелевой [6].

Коммуникативная цель (намерение). Автор лирической миниатюры имеет несколько целей. Во-первых, личностное самовыражение лирического эмоционального состояния в тексте небольшого объема, во-вторых, удовлетворение потребности письменно высказать эмоции, лирические переживания, мысли в опосредованной художественной форме. В-третьих, психоэмоциональное и эстетическое воздействие на адресата через моделирование определенной ситуации, которое позволяет заинтересовать читателя внутренним миром автора.

Концепция (образ) автора. Для лирической миниатюры в Интернете характерен непрофессиональный автор, который обладает определенным и достаточно высоким уровнем речевой культуры. Учитывая характер лирического высказывания и потребность у автора в обращении к художественной деятельности, можно выделить особый тип языковой личности – творческая языковая личность, способная порождать оригинальные тексты, отражающая авторское мировосприятие и использующая свои языковые способности для творчества. По отношению к автору уместно применить термин «лирический герой», однако под «героем» понимать пользователя Интернета.

Автор через текст создает свой образ, что органично для коммуникативной установки сетевого общения: «Интернет предоставляет уникальный полигон для построения виртуальной языковой личности: способам ее самопрезентации и творческой самореализации».

Концепция адресата. Потенциально адресатом является любой обобщенный читатель, попадающий на личную страницу автора на сайте. Однако ряд Интернет-сервисов имеют ограничение приватности различной степени. Поскольку лирические миниатюрные тексты могут и зачастую имеют приватный, частный характер, то адресат может быть строго ограничен самим автором. В реальности адресат сообщения ограничивается не столько формально при помощи модерации, сколько за счет принципов сетевых сообществ. Текст, опубликованный в блоге или на личной страничке в социальной сети, вероятнее всего, будет прочитан «своим кругом» виртуальных знакомых автора. Количество «френдов» у пользователя редко превышает 200–300 человек, а комментарии с ответной реакцией на текст обычно оставляют 2–7 хорошо знакомых, близких автору друзей.

Адресат сообщения, к которому обращена лирическая интенция, может оставаться пассивным читателем (тогда уровень взаимодействия читателя и автора подобен

их взаимодействию в традиционной литературе), либо он активно вступает в дальнейшую коммуникацию, используя технические возможности Интернета.

Событийное содержание предполагает эмоциональное выражение мысли в тексте, составление словесно-образной модели ситуации, вызывающей переживания. Исследователь «лирической прозаической миниатюры» Е. Ю. Геймбух определила жанровое содержание литературной формы следующим образом: «выражение неразрывной целостности мира при возможной раздробленности его частей <через субъективное начало – А. П.>; диалектическое единство пространства внешнего и внутреннего («я» и «не-я»), … «напряженно переживаемое соотношение «я» – «мир в целом» [7: с. 73]. Такая формулировка вполне применима к рассматриваемым Интернет-текстам, более того «напряженно переживаемое соотношение «я» – «мир в целом» – это характерное состояние для подростков и вообще личности, находящейся в процессе становления. Как показывают наблюдения, авторами лирических миниатюр в частном дискурсе Интернет-коммуникации в большинстве случаев становится именно эта возрастная категория пользователей.

Фактор коммуникативного прошлого – лирическое переживание – предпосылка для интенции к созданию лирического текста. Относительно «стихотворений в прозе», которые типологически близки анализируемым текстам, отмечается, что: «объект описания характеризует источник повышенной эмоциональности» [7: с. 73]. Функционированию текстов данного жанра естественно предшествует процесс текстопорождения в соответствии с темой, образным рядом, идеей замысла в художественном стиле. Текст либо создается заранее в традиционной форме, а затем «выкладывается», публикуется в Сети, либо может сразу создаваться в электронной среде, например, в редакторе текста или непосредственно на сайте. Принципиальным моментом является также факт публикации в Интернете, в современной коммуникативной ситуации обладающим весьма неоднозначным статусом по сравнению с публикацией в «твердой копии».

Фактор коммуникативного будущего, с одной стороны, сохраняет потенциал воздействия художественного жанра, включает в себя прочтение – восприятие – интерпретацию (осмысление) – ответное переживание. С другой стороны, под влиянием виртуальной среды, «будущее» жанра отличается. Написание лирического поста/сообщения/мини-рассказа является мотивом для дальнейшего общения, первым «текстом» в последующем диалоге, то есть лирическая миниатюра в Интернете становится своего рода инициальным жанром. «Комментарии», обратная связь содержат в себе оценку (чаще всего положительную), развитие темы в произвольном направлении либо переход на другую тему, независимую от исходного текста.

Языковое воплощение. Творческая языковая личность стремится к самопрезентации, поэтому определяющей категорией становится идиостиль, с ориентацией на ли-

тературную традицию и поэтическое слово в новой дискурсивной практике Интернет-общения.

В результате описания лирической миниатюры в Интеренете по анкете Т. В. Шмелевой можно сделать вывод, что она с коммуникативной точки зрения является особым речевым жанром современной художественной практики для непрофессиональных авторов.

В соответствии с задачей выделения языковых средств, способствующих творческому самовыражению, подробнее проследим, каким образом происходит обращение к языку художественной литературы на примере актуализации приемам поэтики и стилистики лирического и эмоционального текста. Методологическим ориентиром для решения этой задачи является подход, рассматривающий категорию лиризма в жанре лирической прозаической миниатюры [7: 75–80]. Выделяемые параметры языкового выражения лиризма и эмоциональности спроецируем на материал интернет-миниатюр. Все примеры приводятся из миниатюр разных авторов.

В сфере тропеических обозначений значимы такие приемы, как использование живых **метафор,** дающих возможность «переживания данного явления («*Мечты кусаются», «когда засыпала она – засыпал мир»*, «*Император души моей покинул империю»),* актуализация **стертых метафор** («*пьем зеленый чай с рижским бальзамом, но пролить ей бальзам на душу никак не удается», «заставила меня прилететь на другой конец света, так просто убив мою последнюю надежду на успех»*) и **метафорических эпитетов** (*«горький воздух несбыточной мечты»,* «*разбиваются мечты»,* «*спящие улицы», «засевшая где-то глубоко обида»).* Характерно использование **олицетворений** *(«мародёрствует ветер», «огромный пустой замок устал бороться с житейской глупостью»),* «которые как бы разрушают границы между человеком и миром» [7: с. 75]. Близки по функциям необычные **сравнения** явлений природы с внутренним миром человека. В качестве иллюстрации показателен текст, полностью построенный по этому принципу:

Вздох

По лестнице поднимается невысокая женщина средних лет, ведущая на поводке маленькую собачку, тоже средних лет.

Внезапно женщина вздохнула. Ей вторил звук разеваемой пасти и легкого подвывания. Это вздохнула собачка (Ю. Йоффе// http://topos.ru/article/7285)

Среди грамматических средств создания лирической эмоции в тексте предельно краткого объема, исследователь отмечает **насыщенность** личными и притяжательными местоимениями **(«я», «мой»),** возвратным местоимением **«свой»** (так, в интернет-тексте из 225 слов «я» употребляется 6 раз, в тексте из 177 слов «свой» употребляется 7 раз, «мой» – 3 раза). В качестве примера рассмотрим миниатюру, в которой «я» становится предметом переживания и графически выделяется:

*Однажды, дождливым осенним утром **Я** проснулась от странного шума у **меня** в голове. Мысли метались и путались в лабиринтах рассуждений. Голова страшно болела. **Я** ясно слышала каждую каплю дождя, которая, разбиваясь о подоконник, медленно скатывалась вниз. Несколько часов **Я** пролежала в таком состоянии. Собрав все **свои** силы, **Я** подошла к зеркалу и до боли знакомое, мерзкое чувство охватило **меня**.*

***Я** – Человек... (http://tyniska.livejournal.com/ Jun. 21st, 2010)*

На словообразовательном уровне как прием создания лиризма в тексте отмечается употребление экспрессивных слов с **аффиксами субъективной оценки** *(«Ем грибочки, жду белочку», «Ты чувствуешь то прошлое счастье теперь, сейчас, спустя много лет. Кусочки счастья ожили в тебе…», «У меня на полочке больше года стоит баночка с сушёной полынью»).* Среди синтаксических структур для лирической миниатюры наиболее характерны: **синтаксический и художественный параллелизм** («*Прикусывать губы – до крови. Есть лимоны исключительно без сахара и с улыбкой на лице. Реветь – задыхаясь. Смеяться – падая на пол. Обрывать разговор – когда он становится неинтересным». «Я люблю и ненавижу этот город с его горьким воздухом несбыточной мечты <…> Тебя я тоже так люблю и так же ненавижу…»; «Эти бесконечные перекрестки <…> Эти супермаркеты очередей <…> Этот обычный, вполне обычный город»;* пример художественного параллелизма приведен выше в миниатюре «*Вздох*»). Еще одно средство синтаксического уровня – употребление **обобщенно-личных предложений** для интимизации повествования («*Так сидишь и скрепишь зубами», «Физически чувствуешь музыку. Прикрываешь глаза и чувствуешь, как она играет внутри тебя*»). Другой распространенный прием в лирических миниатюрах – использование **повторов** на разных уровнях организации текста. Выделим повторы в тексте еще одной лирической интернет-миниатюры:

Дым

***Дым**. Которую **неделю** – только **дым, дым, дым**. Ощущение **дыма**, цвет **дыма**, запах **дыма**. Раздражённо-оранжевое солнце на пепельно-сером небе так же неуместно, как клоун в палате тяжело больных. И люди **живут** среди этого **дыма** – и ругают, и проклинают его – и всё-таки **живут**. **Неделю живут**, две **живут** – и **привыкают**. А потом и вовсе забывают о дыме – как будто всю **жизнь** так и **жили**. Ко всему **привыкает** человек (http://vkontakte.ru/id1333313).*

Приведенные примеры наглядно показывают, что в своей речевой практике современные непрофессиональные авторы используют все основные средства художественного языка, которые формируют языковое воплощение традиционного литературного жанра лирической миниатюры.

Следовательно, лирические миниатюрные тексты в Интернете соответствуют свойствам традиционной лирической миниатюры, являющейся в данном случае своего рода образцом и ориентиром жанровой модели. Благодаря функционированию в среде Интернет-коммуникации, они становятся одной из востребованных форм художественной практики в качестве особых речевых жанров частного дискурса.

Библиографические ссылки

1. Мечковская Н. Б. История языка и история коммуникации: От клинописи до Интернета: Курс лекций по общему языкознанию. – М.: Флинта; Наука, 2009.
2. Горошко Е. И. Теоретический анализ Интернет-жанров: к описанию проблемной области // Жанры речи: сб. ст. – Вып. 5. – Саратов, 2007.
3. Художественные практики XX века как школа толерантности: УМКД / сост. Галеева Т. А., Прудникова А. Ю. Уральский государственный университет. – Екатеринбург, 2008.
4. Горошко Е. И. Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе. – Орел: Картуш, 2007. – Вып. 5.
5. John Suler's The Psychology of Cyberspace. Cyberspace as Psychological Space // http://www-usr.rider.edu/~suler/psycyber/psychspace.html, 1999.
6. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи: сб. ст. – Вып. 1. – Саратов: Колледж. 1997. – С. 88–99.
7. Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. – М. 2005.

Е. А. Мироненко

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО В ПРОЗЕ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

Творчество Ч. Айтматова принадлежит к мифологической прозе, синтезирующей в отношении к мифу языки культуры и природы. В авторском контексте воплощаются мифопоэтические представления о слове, связанные с магией слова, его сакральностью. Обращение к магии слова является, прежде всего, художественным приемом Айтматова. Словесно-магические представления могут использоваться прямо, в соответствии с мифопоэтической традицией, и косвенно, опосредованно, иногда в оппозиционном к ней отношении. Проведенный анализ позволил выявить следующие мотивы авторской прозы, реализующие мифопоэтические представления о слове: *творение через называние* («Пегий пес…», «Тавро Кассандры»); *пророчество* («Прощай, Гульсары!», «Белый пароход», «Белое облако Чингисхана», «Тавро Кассандры»); *молитва* (молитва Едигея в «Буранном полустанке», молитва неизвестной монахини в «Плахе», чудесная молитва Девы Марии из того же романа, «испорченная» молитва Джоро в романе «Когда падают горы»); *«прискорбное слово» – плач* (стилизация фольклорного плача Кертолго-Зайип в «Плаче перелетной птицы», Найман-Аны в «Буранном полустанке»); *проклятие* («Белое облако Чингисхана», «Буранный полустанок», «Плаха», «Когда падают горы»); *«последнее слово»*, представленное в двух разновидностях как *покаянное слово* (исповедь Филофея, «Тавро Кассандры») и «*завет»* (статья Роберта Борка в романе «Тавро Кассандры», рассказ Арсена Саманчина «Убить – не убить» в романе «Когда падают горы»).

Следует отметить регулярное обращение писателя к семантически значимому имянаречению, что становится авторским знаком зрелого периода творчества. Отличительной чертой мифологического мышления, как показал А.Ф. Лосев, является тождество имени героя и его сущности. Отношение автора к имени прослеживается в «говорящих» именах персонажей.

В предании о манкурте из романа «Буранный полустанок» изначальное имя героя в переводе означает «будь здоров в пути». Жоламан назван так, потому что родился в пути, во время кочевья. Однако в авторском подтексте содержится иной вариант прочтения имени персонажа – «здоровый (правильный) путь». Превращение героя в манкурта (в переводе – «пустая голова») сопровождается потерей имени и одновременно означает утрату жизненного пути и человеческой сущности. Призыв матери вспомнить имя является попыткой вернуть не только память, но и утраченную сущность.

По закону мифологического сюжетосложения значимость, выраженная в имени персонажа (в его метафорической сущности), разворачивается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически означает его имя. Глубинные причины явного пристрастия позднего Айтматова к наделению «говорящими» именами главных героев заключены в родстве авторского и мифомышления. Так, например, Едигей («Буранный полустанок»), имя которого восходит к герою казахского эпоса «Сказание об Идиге», о котором сложена в народе поговорка («Справедлив, как Идиге»), стремится установить справедливость – отстоять право на родовое кладбище Анна-Бейит.

Имя Авдия, главного героя «Плахи», связано с одноименным персонажем «Третьей книги Царств» из Ветхого Завета. Библейский персонаж, охарактеризованный как «весьма благоговейный чтитель Господа» (3 Цв. 18:3), является вестником пророка Илии, посредником между ним и царем-идолопоклонником Ахавом. Связывая героя с библейским контекстом при помощи имени, Айтматов подчеркивает его посредническую функцию между Назареянином, явившимся ему в видении, и миром, погрязшем во зле, представленным наркоманами и обер-кандаловцами. Имя Бостона, другого героя «Плахи», переводится с казахского как «серая шуба», намекая на связь с тюркским генеалогическим преданием о происхождении племени от волчицы. Отомстив Базарбаю за им же совершенное убийство своего сына Кенджеша (в переводе – «младший князь», наследник), герой проявляет скрытую «волчью» сущность. Так в контекст включается универсальный индоевропейский мотив конца света, связанного с сорвавшимся с мировой цепи волком. В романе данный мотив трансформирован в индивидуальный «конец света» для Бостона.

С учетом традиции семантического имянаречения построен образ младенца Кунана в повести «Белое облако Чингисхана», имя которого переводится как «молодой скакун». Принимая во внимание тот факт, что в тюркоязычной традиции конь является символом неба, можно заключить, что герой признается Сыном Неба, перенимая

у Чингисхана знак богосыновства – белое облако. Само же белое облако является материализацией метафорического имени матери исторического Чингисхана Улун Эке – «облако-мать».

Герой романа «Тавро Кассандры» Андрей (от греческого *антропос*) Андреевич Крыльцов, как и полагается человеку, который сам себя «сделал» и находится на пороге (на крыльце) храма собственного Духа, проходит путь посвящения в Любовь, принимая новое имя Филофей («возлюбивший»). Можно заключить, что писатель сознательно использует народную традицию семантически-значимого имянаречения, но причины появления такой сознательной установки коренятся, бесспорно, в единой природе мифопоэтического и художественного творчества.

Значимым является также и изменение видо-родового соотношения в имянаречении героев. Так, например, отсутствие имени собственного у героини «Буранного полустанка» Найман-Аны (буквально имя героини означает «мать найманов») свидетельствует о повышении статуса героини, за которой признается сакральный характер первоматери. Безымянность Мальчика из «Белого парохода» призвана акцентировать семантику детства как особого состояния невинности, чистоты и незащищенности.

Следует отметить и регулярное обращение автора к священному для киргизов слову *ак* – «белый». В этом ряду находятся образы белого парохода, белого облака Чингисхана, Акбары, Акмаи. Семантика белого цвета связана в тюркоязычной традиции с инореальностью, сакральным миром духов и предков. В контексте айтматовской прозы происходит изменение фольклорно-мифологической семантики белого цвета, формируется особая символика, связанная с принадлежностью к материнскому началу. Волчица Акдала (в переводе – «белохолка»), чье имя быстро трансформируется в Акбару («великая») возводится в финале «Плахи» в ранг Матери Всего Сущего. Белая окраска верблюдицы Акмаи, на которой в поисках сына путешествует Найман-Ана, свидетельствует о сакральном статусе самой героини: белый верблюд считался у казахов священным животным – покровителем материнства. Белый платок, который повязывали на голову верблюдице, родившей белого верблюжонка, связан в романе с платком Найман-Аны, после убийства героини сыном-манкуртом, превратившимся в птицу Доненбай, взывающую к человеку: «Как твое имя?» [1, с. 318].

Часто мифопоэтическое слово в айтматовском контексте подвергается реалистической трансформации. Так, в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» представлен мифологический мотив творения через называние: «Не уходи, не угасай, звезда. Я не знаю, как тебя назвать, ты не гневись на меня. Я не успел узнать твоего имени. Твое имя мог бы сказать мне отец Эмрайин. Если хочешь, я буду звать тебя по имени отца, я буду называть тебя звездой Эмрайина. И когда ты будешь появляться на небе, я буду здороваться с тобой и шептать твое имя. А ты помоги мне…» [1, с. 192].

В процитированном отрывке представлена контаминация мифологических мотивов договора со стихийными силами и творения через называние, которые получают

реалистическое обоснование: в сюжете, построенном на мотивах инициации, называние героем объектов враждебного окружающего мира именами своих родичей (ветер Орган, звезда Эмраийн, волны акимылгуны) способствует трансформации психологического хаоса в психологический космос, творению из мальчика мужчины, что характерно для посвятительного обряда. На новый статус шамана намекает обретение героем собственного слова – сложение своей песни, восходящей к шаманской: «Кириск понял, что это и есть слова его именной песни, с которой ему жить до конца его дней» [1, с. 193].

Одной из основных модификаций слова в прозе писателя является молитва, представленная «последним словом» Едигея в «Буранном полустанке», молитвой неизвестной монахини в «Плахе», чудесной молитвой Девы Марии там же, «испорченной» молитвой Джоро в романе «Когда падают горы». Отметим собственную, неканоническую молитву Едигея в «Буранном полустанке», произнесенную над могилой Казангапа. Во время погребения Едигей нарушает внешние правила: «Едигей взял на себя смелость произносить молитву на погребении стоя, а не сидя… хотелось Едигею быть поближе головой к небесам» [1, с. 479]. Едигей выступает не столько как продолжатель традиции, сколько ее творец: «Тяжко Тебе, понимаю, мольбам нашим нет конца. А Ты один. Я же ничего не прошу. Я лишь хочу сказать в такой час, что мне думается» [1, с.480]. Импровизированная молитва является искренним, непосредственным обращением души человека к Богу и содержит осмысление высокого предназначения человека: «Я хочу верить, что Ты есть и что Ты в помыслах моих. И когда я обращаюсь к Тебе с молитвами, то на самом деле я обращаюсь через Тебя к себе, и дано мне в час такой мыслить, как если бы мыслил Ты, Создатель!.. Жалко мне их (молодых – *Е. М.*), как постигнут они сокровенность свою человеческую, если у них нет пути возвыситься в мыслях так, как если бы каждый их них вдруг оказался бы богом? Прости мне это кощунство... Если человек не сможет возомнить себя втайне богом, ратующим за всех, как должен бы ратовать Ты о людях, то и Тебя, Боже, тоже не станет… А мне не хотелось бы, чтобы Ты исчез бесследно…» [1, с. 480].

Раздумья Едигея только на первый взгляд могут показаться кощунственными. В них своеобразно выражено глубокое проникновение в сущность христианского вероучения, представленного в словах Христа, выражающих потенциальные возможности человека: «Истинно говорю вам: вы – боги». Путь к Богу в себе пролегает через несение своего креста, через любовь к ближним и неустанное «ратование» о них. Такова суть молитвенных размышлений Едигея, которые перерастают из погребальной молитвы в «последнее слово» самого героя, выражающего желание после смерти превратиться в коршуна-белохвоста, «чтобы летать вон так, над сарозеками и глядеть не наглядеться с высоты на землю свою» [1, с. 480]. Круговой полет птицы вводит в контекст мотив круга – оберега, а желание Едигея связывается со стремлением принять на себя всю боль родной земли, именно таков смысл магического кружения в казахском обряде исцеления ребенка отцом, повторяющим: «Айналайн» (буквально – «обхожу тебя»).

Мотив молитвы неоднократно представлен в «Плахе». Остановимся на эпизоде катания младенца Иисуса в лодке по Нилу, во время которого его чуть было не проглатывает крокодил. Чудесное спасение происходит после молитвенного обращения Девы Марии: «Господи! Это он! Твой сын Иисус! Спаси его!» [2, с. 134]. Эпизод связан с мифом о рождении героя. Из всех структурных моментов данного мифа автор представляет только один – мотив предания ребенка воде. Лодка в данном случае является эквивалентом корзины. Мотив предания воде переосмысляется как водное крещение, однако и сам евангельский мотив также значительно изменен – автор переносит его со зрелого возраста Христа на младенчество (временная трансформация) и из Иудеи в Египет (пространственная трансформация), тем самым коренным образом меняя смысловое наполнение канонического мотива. Вводя отсутствующий в канонических Евангелиях эпизод, автор, вероятно, руководствовался генетическим родством культов Девы Марии с младенцем Иисусом и Изиды с младенцем Гором, сыном Озириса.

Образ Гора, сына Озириса, временами сливался у египтян с образом Гора, сына Ра (или Гора Бехдетского) который, в свою очередь, выступал иногда как сам Ра (ср. с христианским догматом о тождестве Отца и Сына). В основу эпизода с крокодилом как раз и положен миф о Горе Бехдетском, а образ птицы, кружащей над дворцом Понтия Пилата во время разговора последнего с Назареянином, связывает авторский образ с Гором, сыном Озириса, ипостасью которого был сокол. Следовательно, авторский персонаж построен с учетом трех мифологических прототипов – Иисуса Христа, Гора Бехдетского и Гора, сына Озириса и Изиды.

Эпизод с лодкой почти полностью построен на сюжетной линии мифа о том, как Гор Бехдетский «сопровождает ладью своего отца, бога солнца Ра, плывущего по Нилу, и поражает превратившихся в крокодилов и гиппопотамов врагов Ра во главе с Сетом, олицетворяющим всех чудовищ» [3, с. 311].

У автора сохраняются образы героя, лодки, крокодила, а также связанные с ними мотивы плавания и встречи с аллигатором. Однако если общая семантика египетского мифа сводится к сражению и победе, то айтматовский эпизод имеет совершенно иной смысл. Поясним данную мысль. Если следовать психологической интерпретации мифа о герое Отто Ранка, то лодка, выступающая в указанном эпизоде как аналог корзины, символизирует материнское лоно, а предание воде является символическим выражением родов. Применительно к роману это означает, что путешествие по реке связано с мотивом «второго рождения» как признания ребенка Божественным Отцом. Отто Ранк описывает кельтский обычай проверки истинности отцовства: предполагаемый отец «помещал новорожденного на большой щит и пускал его на воду ближайшей реки. Если волны прибивали его к берегу, ребенок считался законным» [4, с. 225]. Аналогичная ситуация наблюдается в романе. Эпизод строится с целью подтверждения Небесного отцовства героя, так как автором опущен мотив непорочного зачатия

(как и вся предыстория жизни Христа). Эта идея реализуется путем введения образа «загадочного лодочника – ангела в облике старца»: его знание имен героев никак не мотивировано, он утверждает, что привел лодку, чтобы Мария покатала сына. Той же цели служат легендарные по происхождению мотивы таинственного исчезновения старца, чудодейственной молитвы, в которой Мария утверждает, что Иисус сын Небесного Отца, и чудесного спасения. Спасение героев при помощи того, кто еще минуту назад угрожал их жизни, может трактоваться как признание Сына Божественным Отцом. У египтян образ крокодила был двойственным: он одновременно являлся символом Тифона, хтонического чудовища, и эмблемой Верховного Божества, персонифицирующего добро. Эта двойственность сохраняется и в авторском образе: до молитвы Марии в нем проявляются черты Тифона, к которому попадали все, кто не проходил успешно Суда Мертвых; после молитвы аллигатор становится добрым помощником, выполняя волю Отца Небесного.

Еще одной реализацией молитвенного слова в романе является молитва неизвестной монахини – любимая молитва дьякона Каллистратова, отца Авдия. Данная молитва содержит в себе своеобразную квинтэссенцию мотивов и образов эпизода катания по Нилу. Приведем отрывок из указанной молитвы: «Прошу лишь об одном, яви такое чудо: пусть тот корабль плывет все тем же курсом прежним изо дня в день, из ночи в ночь, покуда день и ночь сменяются определенным Тобою чередом в космическом вращении Земли. Пусть он плывет, корабль тот, при вахте неизменной, при навсегда зачехленных стволах из океана в океан, и чтобы волны бились о корму и слышался бы несмолкаемый их мощный гул и грохот... И пусть корабль держит путь во светлый град на дальнем океанском бреге, хотя пристать ему вовеки не дано... И поэтому, когда меня не станет и некому будет просить, пусть тот корабль плывет по океану и за пределом вечности. Аминь!» [2, с. 157].

Наблюдается следующий параллелизм образов и мотивов: река - океан, лодка – потопленный корабль, монахиня – молящая за Сына Богородица, Сын – человечество (образ, восходящий к образу Адама Кадмона), «светлый град на океанском бреге» – берег Нила. По мнению К. Г. Юнга, образ города является символом целостности (самости) и одновременно материнским символом, следовательно, образ потопленного корабля – человечества, держащего курс на «светлый град на океанском бреге» (тоже материнский символ), является метафорой необходимого «нового рождения» – обретения целостности, ликвидации трагической разорванности человеческого бытия. Так корабль в океане становится символом ребенка – Земли в безбрежных космических просторах матери – Вселенной.

В то же время этот образ соотносим с островком на Оке из видения Авдия, где тот хочет укрыть Христа. Ближайший контекст содержит сравнение уходящего сознания героя с «оседающим под воду островком при половодье», что вводит в образ

воды семантику смерти: «То подступали конечные воды жизни. И привиделась его угасающему взору большая вода, бесконечная сплошная водная поверхность без конца и без края. Вода бесшумно бурлила, и по ней катили бесшумные белые волны, как позёмка по полю, неизвестно откуда и неизвестно куда. Но на самом едва видимом краю того беззвучного моря смутно угадывалась над водой фигура человека, и Авдий узнал этого человека – то был отец его, дьякон Каллистратов. И вдруг послышался Авдию его собственный отроческий голос – голос читал вслух отцу его любимую молитву о затопленном корабле, как тогда дома в детстве… но только теперь расстояние между ними было огромное...» [2, с. 187].

Процитированный отрывок содержит контаминацию двух мотивов, связанных с мифологией воды, с её двойственным характером: мотива творения, воплощенного в образе отца Авдия над бескрайней водою (аллюзия к стиху Книги Бытия: «но земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водами» /Быт.1:2/), и мотива смерти как возвращения в воду (образ «конечных вод жизни»). Прием повторного введения молитвы приводит к изменению семантики последней. С идеи вечного устремленного движения («пусть корабль держит путь во светлый град на океанском бреге») акцент переносится на идею невозможности достижения этого Царства Божьего на земле, символизированной в апокалипсическом образе Небесного Иерусалима («хотя пристать к нему вовеки не дано»). Эта идея поддерживается образом «плача над океаном». Таким образом, в романе мотив чудотворной молитвы уступает место мотиву молитвы-плача.

Отсутствие молитвенного слова в романе «Тавро Кассандры» становится знаковым, а в последнем романе писателя «Когда падают горы (Вечная невеста)» представлено разрушение молитвенного слова в современном мире, вырождение молитвы. О забвении молитвы свидетельствует эпизод неудачного «последнего слова» над телом убитого героя Арсена Саманчина: «Раскрыв ладони, Джоро стал произносить молитву, что-то невнятно бормотал по-арабски, хотя, как и все местные, ни слова не знал на этом ритуальном языке. Но обычай есть обычай…» [5, с. 237]. (Сравним с мотивом «последнего слова» в «Буранном полустанке», где герой, не знающий слов канонической молитвы, творит ее сам, искренне и от сердца обращаясь к Богу, наполняя каждое слово священным смыслом, тем самым становясь как бы со-творцом). Непонимание слов молитвы приравнивается к ее забвению – из-за утраты сущности, смыла молитвы, обычай превращается в механический, мертвый.

Как показали исследования, наиболее частотным вариантом мифопоэтического слова в прозе писателя является проклятие. Данный мотив представлен в повестях «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход», «Белое облако Чингисхана», романах «Буранный полустанок», «Плаха», «Когда падают горы».

В «Плаче старого охотника» из повести «Прощай, Гульсары!» автор использует мотивы эпоса «Кожожаш», повествующего о борьбе человека с первоматерью Сур

Эчки, от проклятия которой герой погибает. В авторском контексте магический ореол проклятия снимается, гибель человека приобретает реалистическую мотивировку. В «Белом пароходе» писатель обращается к генеалогической легенде о рогатой деве Муюзбайбиче, которая проклинает убийц своего брата Асана и Карамурзу, магией слова лишая их возможности продолжения рода. Мотив проклятия реализуется в повести подспудно: старик Момун, безвольный исполнитель приказов Оразкула, убив маралиху (в сознании мальчика – Рогатую мать-олениху), становится причиной гибели внука, жена самого Оразкула бесплодна.

В «Буранном полустанке» мотив проклятия получает в романе интерпретацию, противоположную фольклорной традиции: он звучит в материнском плаче по сыну – манкурту в форме вопроса и как бы произносится им от лица матери, посмевшей родить его на свет для мучений. Тем самым проклятие получает реалистическую мотивировку. В реалистически-психологическом ключе представлен и мотив проклятия Чингисхана матерью за убийство собственного брата («Белое облако…»). Мотив лишается характера неотвратимого возмездия, присущего фольклорно-мифологическому мотиву (Чингисхан не испытывает на себе никаких последствий), он служит созданию психологического портрета героя. В результате идея мифологического воздаяния проступает в более отвлеченном философском смысле: если в предшествующих произведениях герои мучились от фактической бездетности (Оразкул), либо лишались наследников (старый охотник, Момун, Бостон), то теперь подчеркивается моральная бесплодность диктатора, ведущая к политической бесплодности. В «Плахе» мотив проклятия присутствует незримо. Это рок, тяготеющий над всем родом людским, а причина его прочитывается в предупреждении женой Понтия Пилата: «Не навлекай проклятия на свой род» [2, с. 127].

Несмотря на то, что автор опирается на освященную многовековой историей устнопоэтическую традицию киргизов, он избегает непосредственного «озвучивания» проклятий в тексте. Осторожное обращение со словом в прозе писателя является знаковым: излюбленный прием фольклорной стилизации в отношении проклятия как жанра киргизского фольклора отсутствует. Показательным является тот факт, что в последнем романе писателя «Когда падают горы» забвение молитвы сопровождается проявлением антимолитв – проклятий. Частотность проклятий в тексте весьма высока, трижды из разных уст – главного героя Арсена, охотника из притчи о Вечной невесте и террориста – они посылаются миру. Если молитва в авторском контексте, как показал анализ, является созидающим словом, то проклятие для писателя – это антимолитва, антислово, разрушающее мир, так как «за пределами Слова нет ни бога, ни Вселенной» [5, с. 123].

Однако, вместе с указанием на катастрофичность современного бытия, неоднократное озвучивание проклятий в художественном тексте свидетельствует об изменении авторского отношения к данной модификации художественного слова, большей

рационализации его восприятия. В эволюции романной прозы писателя прослеживается тенденция перенесения акцента с мотива молитвы на проклятие: в «Буранном полустанке» объемная импровизированная молитва Едигея соотносится с косвенным и «неозвученным» мотивом проклятия; в «Плахе» представленный в иерусалимской главе мотив чудотворной молитвы-спасения в финале романа сводится к молитве-плачу о погибающем под тяжестью проклятия человечестве, причем проклятие заключено в нем самом. Отсутствие мотивов молитвы и проклятия в романе «Тавро Кассандры» симптоматично. В последнем же романе писателя мотив разрушения молитвы сопровождается трижды озвученными проклятиями. Молитвой становится действие, понимаемое как слово художника: главный герой – журналист Арсен Саманчин, жертвующий собой ради предотвращения готовящегося захвата заложников, в предсмертной записке просит опубликовать свой рассказ «Убить – не убить», воспринимая его как своеобразную молитву: «У каждого человека должна быть своя молитва. Моя молитва – в тексте этого рассказа» [5, с. 223]. Все вышеназванное позволяет сделать вывод о том, что в характерном для Ч. Айтматова синтезе «языка природы» и «языка культуры» в отношении к мифопоэтическому слову в последний период творчества наблюдается все большее тяготение к последнему.

Библиографические ссылки

1. Айтматов Ч. Т. Собр. соч.: в 3 т. – Т. 2. – М., 1983.
2. Айтматов Ч. Плаха. – М., 1987.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1997. – Т. 1.
4. Ранк Отто. Миф о рождении героя. – М., 1997.
5. Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста). – СПб., 2006.

Е. Е. Бычкова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

МАГИЯ СЛОВА В ДЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТГОВОРКИ

Детскую культуру в целом характеризует повышенное внимание к слову, вера в его магию, способность воздействовать на многие явления жизни. Слово может стать символом скрепления дружественных связей, орудием дразнения, примирения, организующим звеном детской игры и–В традиции имянаречения внутри детской группы слово способно выразить особую черту характера ребёнка. Выстраивая собственный топонимический код при освоении окружающего пространства, детское сообщество активно использует свою номинацию окружающих объектов, создаёт специфическую языковую модель общения.

Данная работа базируется на изучении особенностей детской культуры на материале включенного наблюдения за жизнью конкретного городского двора г. Кемерово и анализе записей детского фольклора. Информанты, с которыми велась работа, в основном – дети младшего школьного возраста. Большинство из них считает себя настоящими «дворовыми» ребятами, прошедшими для получения этого статуса ряд испытаний, активно участвующими в дворовой жизни, имеющими своё имя-кличку.

Как отмечает М. П. Чередникова: «Стационарное наблюдение за детьми одного большого дома позволило бы дать целостное описание детского быта, о котором писал Г. С. Виноградов. Оно предполагает описание игрового репертуара группы, норм обычного права, ценностных ориентаций, характера взаимоотношений взрослых и детей и т. п.» [1, с. 14]. В предпринятом исследовании двор является той семиотической единицей, которая формирует ощущение общности детского коллектива, активно осваивающего окружающий мир. Именно на детской площадке между детьми «строятся значимые социальные связи, конструируется идентичность» [7]. При этом ритм детского освоения двора находится в зависимости от объективных факторов суточного, годового, календарного (в частности, празднично-каникулярного) циклов.

Опыт дворового общения диктует свой круг фольклорных жанров и вырабатывает стиль общения, в котором ребёнок нередко встречается с ситуацией испытания. В силу своей коммуникативной неопытности, новичку зачастую сложно с ней справиться. Если взрослый мир уже предлагает готовые стереотипы поведения, мир детский – мир изменчивый, «формирующийся», в нём любое действие или мнение обязательно должно быть подкреплено доказательством. Как пишет В. В. Головин, характеризуя особенность детского права: «Нормы поведения постоянно фиксируются на словесном уровне при помощи своеобразных формул-клише. <…> Эти жанры и словесные формулы (дразнилки, считалки, приговорки, отговорки, мирилки и др.) постоянно и адекватно используются при спорных ситуациях (выбор, раздел, утверждение собственности), при нарушении стереотипов поведения или правил игры, словом, в ситуациях, когда торжество справедливости возможно лишь при использовании данных текстов» [3, с. 28]. М. В. Осорина относит эти словесные формулы к ситуативному фольклору – текстам, позволяющим ребёнку выйти из трудного положения или облегчающим общение с окружающим миром в стандартных ситуациях [2].

Особую сложность для детской коммуникации на начальном этапе представляет ситуация дразнения. Об этом в частности писал В. В. Виноградов: «Это свойство – умение найти “шевелящее, задирающее за живое”, обнаруживается уже в детском словесном творчестве, едва ли даже не в более едкой форме, чем у взрослых. Детскому творчеству ирония ещё не доступна; в нём смех жестокий, ирония ничем не смягчаемая. Кажется, невозможно указать, что не даёт поводов для проявления детской издёвчивости. Поводом может послужить одно желание “донять”» [4, с. 721–722]. В дразнилках осмеиваются качества ребёнка, особенности его внешности, его имя, а ведь «всё, что, имеет отношение к имени маленького ребёнка, приобретает для него особый, личностный смысл: он не представляет себя вне своего имени» [5, с. 155]. Дразнящее

слово, по мнению информантов, может проникнуть в личность или больно «задеть». Таким образом, ситуация дразнения всегда воспринимается ребёнком как испытание. Психолог М. В. Осорина определяет её так: «Дразнение – это всегда публичное действо психодиагностического характера: испытание на социально-психологическую прочность, по результатам которого определяется место ребенка в групповой иерархии. Ведь неслучайно особенно сильно дразнят новичков и особенно часто дразнятся в период выяснения отношений, когда детская группа или класс постепенно складывается как структурированная общность разных людей» [6]. В детской культуре проблема умения ребёнка вести себя в группе сверстников подчас играет огромную роль. Будет ли он ведомым или, напротив, выбьется в лидеры, во многом зависит от него самого: умеет ли он справляться со своими эмоциями и просчитывать свои поступки и слова.

Детская культура выработала специальные защитные механизмы: готовые словесные формулы, призванные оттолкнуть злое, испытывающее слово. Подобные словесные формулы именуются «отговорками». Они представляют собой набор готовых ритмически организованных текстов, существующих в детской среде, передающихся от одного поколения детей к другому. Особенно активно они используются в младшем школьном возрасте. Усвоивший отговорку ребёнок всегда выигрывает в быстроте реакции.

Главная функция отговорки – перенаправить словесную агрессию противника. Иногда – в его же сторону. Приведу примеры: «*Кто обзывается, / тот сам так называется!*» (Медведева Алина, 5 лет, запись 2006 г.); «*Говоришь на меня, / Переводишь на себя!*» (Зыбина Настя, 9 лет, запись 2006 г.); «*Кто обзывается, тот сам на себя*» (Иванова Даша, 5 лет, запись 2009 г.). В данных формулах нашло отражение детское представление о слове, возвращённом тому, кто его произнёс, слове, действующем по принципу бумеранга.

Важным для ребёнка оказывается также стремление закрепить своё слово, завершить им диалог с обидчиком: таким образом, по представлению информантов, оно обретёт большую силу, будет более действенным. Приведу пример диалога, характеризующего подобное стремление:

– Первое слово дороже второго!
– Первое слово съела корова!
– А корова словами не питается!
– А это словоядная корова!

(Лузгин Серёжа, 10 лет;
Иваненко Руслан, 11 лет,
запись 2007 г.).

В формуле прослеживается стремление попавшего в сложную ситуацию ребёнка заручиться поддержкой более сильного и большого существа. В данном случае – выдуманного животного, актуализирующего мотив пожирания слова. В другой отговорке похожую функцию выполняет крокодил:

Шёл крокодил,
Трубку курил.
Твоё слово проглотил,
А моё оставил.

(Овчинникова Тома, 10 лет,
запись 2006 г.).

В приведённом примере образ потенциального «хранителя» слова наделяется признаками «взрослого» мира: курительная трубка, что связано с желанием ребёнка подчеркнуть значительность образа. Предмет из мира «взрослых» функционирует и в другом примере отговорки:

Чёрная касса –
А ключ у меня!
Тот, кто обзывается –
Сам на себя!

(Медведева Алина, 6 лет,
запись 2007 г.).

Образ кассы в детском сознании ассоциируется с неким вместилищем ценных средств – волшебным средством, связанным с миром взрослых, помогающим ребёнку справиться с направленной на него агрессией противника, так как именно он является хозяином кассы (владельцем ключа).

Особенный интерес представляют отговорки, в которых прослеживается оппозиция мира звериного (ср. корова, крокодил как защитники ребёнка) и мира человеческого как надстоящего:

Первое слово сказала корова,
Второе слово сказал человек!

(Иванникова Соня, 9 лет,
запись 2010 г.).

В существующих в детской культуре отговорках прослеживается также тенденция отгородиться от обидчика с помощью искусственно вызываемых образов преграды: например, стеночки, шторок и т. д. Думается, подобные формулы восходят к словесной формуле «я в домике!», используемого в догоняшках, т. е. формируют вокруг ребёнка безопасное, защищённое пространство. Произнесение формулы сопровождается жестом: ребёнок будто бы закрывает перед обидчиком «шторы» или укрепляет «кирпичную кладку» стены. Приведу примеры:

Чики-траки,
Сте-но-чка!

(Иванова Даша, 5 лет,
запись 2009 г.).

Чики-чики,
Шторки закрыты!

(Медведева Алина, 6 лет,
запись 2007 г.).

Один из видов отговорки насылает на обидчика неприятные объекты, относящиеся, как правило, к области материально-телесного низа и способные, по мнению информантов, прервать ситуацию дразнения. В частности, распространены упоминания о фекалиях, которыми щедро «награждается» дразнящий:

Тебе смешно, а мне обидно,
Тебе говно, а мне повидло!

(Овчинникова Тома, 10 лет,
запись 2006 г.)

Магия слова отчётливо прослеживается в желании ребёнка повернуть ситуацию с ног на голову, сделать так, чтобы обидное и неприятное вернулось к обидчику. Достаточно ярким примером реализации подобного желания может послужить следующий пример:

А я лесенку поставлю
И все буквы переставлю!

(Иванникова Соня, 9 лет,
запись 2010 г.).

В зафиксированном примере текст дразнилки, произнесённой в адрес ребёнка, как будто застыл в воздухе. И ребёнок, моделируя обратную ситуацию путём невидимой перестановки букв, лишает направленное в его адрес обидное слово магической силы.

По мере приближения подросткового возраста коммуникативная компетентность ребёнка возрастает. Он начинает использовать более развёрнутые формулы отговорок. Приведу пример:

– Дурак!
– Приятно познакомиться, а меня Серый зовут.

(Лузгин Серёжа, 10 лет;
Иваненко Руслан, 11 лет,
запись 2007 г.).

В данном случае слово-обзывание закрепляется не за тем человеком, на которого оно направлено, а напротив, за произнесшим его. В следующем примере – аналогичная ситуация: «*Ну, что ты все про себя, да про себя, а про меня ни слова?»* (Овчинникова Тома, 10 лет, запись 2006 г.).

Детская культура способствует постижению ребёнком принятых норм поведения, помогает ему самому разрешать сложные, порой противоречивые ситуации. На первых этапах вхождения в детское сообщество ребёнок опирается на готовые словесные формулы, передающиеся от одного поколения детей к другому, позволяющие ему смоделировать вокруг себя невидимое защитное поле, выстроенное при помощи слова. Магическую силу отговорке придаёт её поэтическая структура, с её помощью созидается некая сакрализованность и нерушимость словесного образа.

Ребёнок постепенно взрослеет, выходит на новый уровень и процесс его саморегуляции, и в сложной ситуации он сам оказывается способен находить индивидуальное решение.

Библиографические ссылки

1. Чередникова М. П. «Голос детства из дальней дали…» (Игра, магия, миф в детской культуре) / сост., науч. ред., прим., библиогр. указ. В. Ф. Шевченко. – М.: Лабиринт, 2002. – 224 с.
2. Осорина М. В. О некоторых традиционных формах коммуникативного поведения детей // Этнические стереотипы поведения. – Л.: Наука, 1985. – С. 47–64.
3. Головин В. В. Детское обычное право в контексте игры // Теория и история игры. – Вып. 2. – М., 2002. – С. 27–43.
4. Виноградов Г. С. Сатирическая лирика / публ. А. Ф. Некрыловой и В. В. Головина // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / сост. А. Ф. Белоусов. – М.: Ладомир, ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998. – С. 711–742.
5. Мухина В. С. Детская психология. – М.: Апрель-Пресс, 1999. – 352 с.
6. Осорина М. В. О традиции детского дразнения. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.eti-deti.ru/kollektiv/219.html.
7. Стивенсон С. А. Ребята с нашего двора. Уличные подростково-молодёжные компании в Москве // Молодёжные субкультуры Москвы. – М., 2009. – С. 201

Раздел 3. СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ: ЭВОЛЮЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

Глава 3.1. *Театральное искусство*

А. Е. Зубов

Новосибирский государственный театральный институт

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРЕБОВАНИЙ К СЛОВУ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ XX СТОЛЕТИЯ

Значение владения словом невозможно переоценить для любой сферы культуры. Даже в «незвучащих» видах искусства – живописи, балете, скульптуре – вербальное общение самих художников, зрителей, художественной критики создает пространство оценки, диалога и полилога в сфере искусства. В контексте развития духовной истории человечества можно считать синонимами понятия «слово» и «культура». В то же время значение слова многократно возрастает в тех видах культурных практик, где оно является неотъемлемой составляющей, определяющим компонентом функционирования. Одним из таких видов является искусство театра.

При всех трансформациях театрального искусства слово остается его важнейшей имманентной составляющей. Поиски в области пластики, пантомимы значительно обогащают театральное искусство, но не являются доминирующей тенденцией в его развитии. О значении слова на сцене говорили и писали все выдающиеся деятели театрального искусства во все времена. Существенное внимание работе актера над словом при разработке своей театральной системы уделял К. С. Станиславский. Его ученица М. О. Кнебель посвятила вопросам сценической речи отдельную книгу [см.: 1]. Владение словом на сцене является по определению важнейшей составляющей профессии театрального актера.

В середине прошлого века появилась особая профессия в театральном образовании – педагог по сценической речи. По мере обособления этой учебной дисциплины в силу все возрастающей необходимости коррекции природных дефектов в ней, помимо работы собственно над художественным словом, сформировалось особое направление – техника речи. В последние десятилетия в учебных заведениях культуры и искусства эти два направления – техника речи и художественное слово – сосуществуют параллельно. В некоторых вузах эти разделы даже преподают разные педагоги, специализирующиеся каждый на своих проблемах. Ведущий отечественный педагог, профес-

сор СПб ГАТИ В. Н. Галендеев констатирует: «Сам предмет поменялся достаточно кардинально за последние 20–30 лет. Предмет радикально обновлен: радикально иные программы, радикально иное содержание, материал» [2, с. 336]. Все это является свидетельством того, что в учебном процессе преподавание сценической речи углубляется, стремясь преодолеть постоянно возникающие проблемы.

Если преподавание художественного слова развивается скорее поступательно, во многом опираясь на наследие прошлого, тяготея скорее к сохранению традиций в искусстве звучащего слова, то техника речи в последние десятилетия переживает буквально революционный период. Разрабатываются новые методики и технологии развития голоса. В свое время все театральные школы активно осваивали упражнения, разработанные А. Н. Стрельниковой. Несколько позже в практику театральных школ вошла методика К. Линклейтер, на основе которой отечественными преподавателями разрабатываются и собственные комплексы упражнений. Техника речи сегодня рассматривает мельчайшие подробности функционирования голосового аппарата актера, развиваются и тренируются не только дикция, артикуляционный аппарат, но подробнейшим образом – дыхание, звуковысотный диапазон, полетность голоса, темпоритмы. В Новосибирском театральном институте существует курс логопедического тренинга, разработанный старшим преподавателем О. Ю. Моргун. Значительное внимание уделяется соединению звука и движения, упражнения этого раздела предусмотрены в большинстве учебных программ. Под влиянием открытий К. С. Станиславского, М. О. Кнебель не только на актерском мастерстве, в художественном слове, но и на технике речи студенты занимаются действенностью звучащего слова, взаимодействием с партнером.

Углубление процесса, специализация преподавателей техники речи создает и своеобразные проблемы. Студентам предлагаются десятки упражнений, их комбинации, и такое их количество создает определенную путаницу в сознании молодых людей, никогда техникой речи не занимавшихся. Возможно, наметившаяся чрезмерная специализация в технике речи послужила импульсом для преподавателей Санкт-Петербургской театральной академии в поиске нового синтеза как в самой сценической речи, так и в сопряжении ее с мастерством актера. Серьезный анализ современных процессов в преподавании этой дисциплины предложен в статье профессора СПбГАТИ Ю. А. Васильева «О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме)» [см.: 3]. Перспективный подход к работе над ролью через слово, посредством авторского слова рассматривается в статье Л. В. Грачевой, Е. Е. Копыловой, В. А. Евтюхиной «Ролевой тренинг в работе над учебным спектаклем» [см.: 4]. При таком подробном, скрупулезном внимании к искусству сценической речи может возникнуть ощущение, что теперь из стен вузов культуры и искусства выходят специалисты, виртуозно владеющие всеми возможностями звучащего слова. Однако в реальности картина не столь впечатляющая.

Проблемы начинают ощущаться уже в стенах учебного заведения. На вступительных экзаменах педагоги и сценической речи, и актерского мастерства отмечают

значительное ухудшение речи абитуриентов по сравнению с 1980-ми и даже 1990-ми годами. Профессор Санкт-Петербургской театральной академии В. М. Фильштинский честно пишет о приемных экзаменах: «В силу нашей – педагогов актерского мастерства – самонадеянности, решающим образом мнение мастеров сценического движения на нас не влияет. Вернее, так: когда они льют воду на нашу мельницу, мы их приветствуем, а когда противоречат нашим соображениям, тогда мы их игнорируем» [5, с. 21–22]. Зачастую такое отношение проявляется и к мнению педагогов по речи. Конечно, дело тут не в самодурстве мастеров, а в общем падении уровня речевой культуры выпускников средней школы. Обаятельный абитуриент с массой речевых дефектов, вплоть до картавости, может сегодня поступить в театральную школу, создавая огромный пласт проблем для речевиков. Людей без речевых недостатков среди поступающих практически нет, приходится выбирать по принципу наименьших дефектов в речи или «компенсации» их другими данными абитуриента.

Причины этого падения уровня владения словом анализируются и культурологами, и педагогами, и социологами. Проблема имеет множество аспектов – социальные, демографические, политические. В. Н. Галендеев упоминает даже об архитектурно-бытовой стороне проблемы: «Раньше люди жили в больших помещениях с высокими потолками, с соответствующей кубатурой, и оттого говорили громко. У человека вырабатывалось другое акустическое восприятие. Человек иначе себя слышал» [2, с. 346]. В общеобразовательной школе изменились методики, и сам способ получения знаний все значительнее трансформируется от чтения книги к восприятию визуальной информации, более знаковому. Книга же постепенно становится чужеродным явлением для современной молодежи, об этом говорится во множестве выступлений и исследований. А ведь чтение как процесс развивает и навыки устной речи.

Важно отметить еще один аспект сегодняшнего дня – резкое снижение культурного уровня вербального пространства, в котором формируется личность в наши дни. В СССР цензура на радио и телевидении, при всех ее минусах в духовном, творческом, художественном аспектах, выполняла и положительные функции, в частности, технологического барьера в области качества речи. Невнятное слово, дефектная речь, скороговорка, проглатывание звуков были невозможны в эфире. Сегодня же с младенчества человека окружает замусоренная не только лексически, но и технически словесная среда. Она, в основном, и формирует навыки собственной речевой манеры и стилистики индивида. И педагогу по сценической речи в институте предстоит не просто развить и откорректировать речь будущего актера, но, по сути, переучить человека на иной способ выражения своего внутреннего мира. За четыре года переделать то, что складывалось полтора десятка лет и к тому же подпитывается каждодневно – в коридоре, на улице, в СМИ, чрезвычайно сложно.

Но, тем не менее, настойчивая работа в классе, при условии постоянного самостоятельного труда студента, довольно часто приводит к неплохим результатам.

На экзаменах педагоги с удовольствием констатируют и исправление дефектов, и развитие первичных данных студента. Но, выйдя из класса, он тут же погружается в иное речевое пространство, и полученные навыки оказываются востребованными лишь 4 часа в неделю. Не случайно стабильно сохраняется ситуация, о которой пишет профессор Ю. А. Васильев: «Самые частые вопросы руководителей актерских классов, их эмоциональные восклицания: “Почему они у вас так хорошо звучат на зачетах по речи, а на сцене их не слышно?!”, “Почему студенты невнятно говорят в ролях?!”» [3, с. 8]. Даже в ближайшей к сценической речи дисциплине, актерском мастерстве, очевидно, существует иное вербальное пространство, критерии звучащего слова трансформируются по сравнению с уроками сценической речи. Если преподаватель мастерства, мастер курса находит взаимопонимание с преподавателем речи, проблема может быть минимизирована, как это происходит у ведущих петербургских театральных педагогов Л. А. Додина, В. М. Фильштинского с В. Н. Галендеевым, Л. И. Кирилловой, Ю. А. Васильевым. Но так происходит не всегда. Определенная изоляция речевиков в их требованиях к студентам – в известной степени явление постоянное.

Мощным стимулом в работе студента над своими речевыми возможностями должен быть, по определению, театр, куда они так стремятся. Слушая со сцены сильный и богатый обертонами голос актера, замечая виртуозное владение техникой слова, осознавая, как востребованы речевые возможности артиста режиссурой, студент в идеале должен сказать себе: «Да, я так пока не могу, надо учиться». И такого рода примеры существуют. В сентябре 2010 г. новосибирцы могли увидеть и услышать актеров «Комеди Франсез» в спектакле «Женитьба Фигаро». Техническое совершенство подготовки артистов знаменитого театра остается безупречным и в наши дни. Легкая стремительная речь слышна в самых дальних уголках большого зала. Но в отечественном театре, особенно провинциальном, картина иная. В Новосибирске недавно в репертуаре нового «Первого театра» появился спектакль молодых актеров Е. Овечкина и Н. Сарычева «История одного человека» по повести Н. В. Гоголя «Шинель». Сценическое произведение крайне интересно по своей структуре, визуальному решению, предельной искренности молодых актеров. Но слово оказалось, увы, на периферии внимания авторов, речь очень способных артистов невнятна, дефектна, а уж об особенностях неповторимой стилистики гоголевской повести можно только вспоминать. Это тем обиднее, что спектакль действительно в большинстве компонентов состоялся и уже вызывает большой интерес зрителей. Нельзя утверждать, что и более «взрослые», даже академические театры Сибири принципиально иначе относятся к слову на сцене, поражают техническим совершенством актеров в этой области.

Приходится констатировать, что речевая сторона спектакля сегодня находится в некотором пренебрежении со стороны современной режиссуры. При этом нельзя сказать, что слово на сцене полностью игнорируется как инструмент. В ряде спектаклей как раз текстовая структура спектакля тщательным образом конструируется режиссе-

ром еще на уровне предварительной работы. Так, в постановке «Макбета» на сцене новосибирского театра «Красный факел» режиссер Т. А. Кулябин «…работал с подлинником, но использовал семь вариантов переводов, включая собственный, а также изрядно сократил побочные линии, чтобы добиться внятности, увлекательности сюжета» [6]. Рецензент пишет о другом его спектакле, лермонтовском «Маскараде», что режиссер «…“бесшовно” (текст кажется нетронутым, хрестоматийным, хотя как будто посвежевшим) монтирует “Маскарад” из разных вариантов замороченной цензурой лермонтовской драмы, представляя публике “героя нашего времени”» [7]. Но эти нюансы важны только для самого режиссера и узкого круга знатоков авторских текстов. Речь актеров остается такой же усредненной, театрально напряженной, как и в других спектаклях. Хотя в большинстве сцен «Маскарада» стихи Лермонтова звучат, по нынешним критериям, неплохо, но порой, стремясь быть жизненными, актеры переходят и на прозаическое звучание, «теряют строчку».

Единичные театры считают необходимостью постоянные речевые тренинги своих актеров. Сами актеры после вуза довольно быстро откладывают в дальний ящик конспекты с десятками упражнений по технике речи, ограничиваются артикуляционной разминкой и «мычанием» перед наиболее ответственными спектаклями. Доходит до печальных анекдотов. Студентка-заочница Новосибирского театрального института, актриса довольно известного сибирского театра, рассказывала на сессии, что после того, как она по всем правилам техники речи подготовилась к спектаклю на своей сцене, режиссер театра попросила ее «не злоупотреблять» этими упражнениями, так как на ее фоне заметнее становится невнятность речи остальных актеров.

Еще один вид художественной практики, искусство звучащего слова, чтение со сцены, также претерпевает существенные изменения в наши дни. Художественное слово занимает значительный объем в учебной дисциплине «Сценическая речь». На экзаменах многие студенты демонстрируют хорошее владение мастерством актера-чтеца, порой они даже более выразительны, чем в дипломных спектаклях. Не редкостью в учебных заведениях являются крупные работы, основанные преимущественно на слове – речевые спектакли. Но после окончания вуза актеру практически негде применить полученные навыки. В конце 1980-х гг. исследователь этого вида искусства Е. Я. Дубнова с полным основанием писала: «Художественное слово сегодня во всех его проявлениях – это очень значительная и неотъемлемая часть современной культуры, связывающая и объединяющая различные ее сферы» [8, с. 110]. В сегодняшней культурной практике художественное слово практически не звучит вообще. Концерты мастеров этого жанра единичны, спектакли актеров-чтецов можно пересчитать по пальцам. Так, в Новосибирске среди актеров основных драматических театров за десять лет лишь трое имели собственные моноспектакли, основанные на художественном слове – народная артистка РФ Г. А. Алехина, заслуженный артист РФ В. Е. Лемешонок и артистка И. Камынина. На сайте Новосибирской государственной филармонии в репертуаре

2010 г. один поэтический вечер и один вечер детской поэзии К. Чуковского, оба на маленьких клубных площадках.

При прослушивании записей мастеров художественного слова прошлых лет – И. Л. Андроникова, Д. Н. Журавлева, Я. М. Смоленского, А. М. Кузнецовой, И. В. Ильинского – у студентов возникает ощущение хорошего, но ушедшего, архаичного искусства. Молодежь живет в иных ритмах, и сосредоточиться в течение 30–50 минут только на восприятии слова, без музыки, смены ярких «кадров», современным студентам сложно. Отмечается слабое «узнавание знакомого», от собственно литературного произведения до ассоциаций, предполагаемых чтецом – результат крайне низкой эрудиции молодежи в литературе, искусстве. Непривычная мелодика, отсутствующая в окружающем вербальном пространстве, не вызывает острого желания присвоить эту манеру выражения своего внутреннего мира. Осваивать эту стилистику – как носить корсет: и неудобно, и вряд ли понадобится на сцене. В 1970–1980-х гг. почти переворот на эстраде произвела чтецкая манера С. Ю. Юрского: «Он опрокидывал сложившиеся представления о том, как “надо” читать Пушкина. Он “играл” стихи, свободно двигался, строил мизансцены. <…> Интонации были еще более неожиданны. Голос и дикция – далеки от привычного благозвучия» [8, с. 82]. Но даже революционная для своего времени чтецкая манера Сергея Юрского не ощущается студентами как «своя», современная. При этом предложить как альтернативу кого-то другого, сегодняшнего молодые актеры не могут, они никого в этом жанре не знают.

Хотя театральная школа и театры существуют в одном, обычно крупном городе, являются составляющими единого культурного пространства, речевая подготовка будущих актеров не вызывает, как правило, особого интереса у будущих работодателей. В Новосибирске появление режиссера театра на экзамене по речи, даже итоговом, представляет собой явление исключительное (если, конечно, режиссер не является педагогом вуза). «Творческий заказ» театра учебному заведению хотя бы на уровне представления режиссера о навыках, необходимых актерам его театра, их творческого языка, трудно представим в реальности. Отчасти это зависит и от того, что современная режиссура, в полном соответствии с особенностями постмодернизма, стремится в идеале для каждого спектакля создавать свою систему приемов, законов, в том числе и в зоне звучащего слова. В выступлениях, статьях режиссеров вопросы слова, речевой подготовки актеров упоминаются крайне редко, что также является признаком снижения интереса режиссуры к сценической речи как важнейшему компоненту спектакля. В трех последних сборниках научных трудов КемГУКИ «Искусство и искусствоведение: теория и опыт» насчитывается 12 статей, так или иначе касающихся проблем сценической речи. Но среди них нет работ режиссеров театра, которые, собственно, и получают «продукт» деятельности преподавателей-речевиков. Обратная связь, анализ их труда отсутствует и в научном пространстве, и в реальных отношениях.

Современная практика театра эпохи постмодернизма значительно трансформировала традиционные критерии в области сценического слова. Некоторые особенности этого процесса анализирует в своих работах доктор культурологии, профессор КемГУКИ Н. Л. Прокопова [см.: 9, 10]. Большинство приводимых ею особенностей сценического слова в постмодернистском театре можно заметить в целом ряде современных спектаклей. Они, прежде всего, подтверждают тезис о «синтаксической и лексической упрощенности текста» [10, с. 36]. Этот признак проявляется не только в спектаклях по современной драматургии, но и по произведениям, основанным на классической литературе и драматургии. Стремление быть современным, узнаваемым для зрителя подталкивает студента и актера к краткой, «СМСной» манере речи, к избеганию сложных лексических периодов, инверсии. Так, при работе со студентами над пушкинским текстом в спектакле «Что за прелесть эти барышни!» по «Повестям Белкина» в Новосибирском театральном институте проблему представляли обороты речи: «В одной из отдаленных наших губерний» (просится «из наших отдаленных»), «Он простился с смотрителем» (хочется «со смотрителем»), «Подходя к церкви, увидел он» («он увидел») и–При постановке «Доходного места» в «Первом театре» в Новосибирске осовременены не только историческое пространство пьесы, подтексты, но и сам текст и его интонационная стилистика. Сохраненные лексические обороты А. Н. Островского становятся чуть ли не второстепенными по значению и объему среди современной в целом речи актеров. О такой весьма распространенной сегодня манере пишет Ю. А. Васильев: «Разговорность обеспечивает доходчивость, доступность, а отсюда и доверие зрителей» [3, с. 20].

Причинами этих изменений в постмодернистском театральном искусстве являются не только чисто внутренние особенности сегодняшнего самосознания художника, но, в огромной степени, изменение требований зрителя. Все меньше в зале людей, морщащихся от небрежно сказанного слова, улавливающих неверное ударение. Все реже на телевидении, по радио можно услышать качественное художественное чтение литературы. В критических статьях не встречаются упоминания о сценической речи актеров ни в позитивном, ни в негативном контексте. Гораздо больше рецензентов интересует режиссерское решение спектакля, сценография, пластические находки. Ни один актер не был снят с роли за несоответствие требований режиссера к слову, не подвергся штрафу за искажение текста автора, а искажается он постоянно – и не только по воле режиссера, но и просто по актерской халатности, «потому что так удобнее говорить». Хотя речь большинства актеров театра все же несколько лучше бытовой речи сегодняшних зрителей, разрыв не слишком значителен. В реальной практике просматривается следующая тенденция: не зритель стремится освоить высококачественную речь актера, а артист подстраивается под речевую интонацию сегодняшней телепередачи, улицы, полуосознанно снижает уровень своей речевой культуры, выигрывая большую эмпатию зрительного зала.

Возникает неадекватная ситуация: преподаватели речи констатируют ухудшение ее уровня, требуют от студентов неустанной работы над собой, ставят перед ними сложные профессиональные и личностные задачи, а реальная практика довольствуется более простым, примитивным уровнем владения сценическим словом. Нужна ли полетность голоса, если на фестивале уже самодеятельных театров «Сто друзей» в городе Ленинске-Кузнецком Кемеровской области большинство актеров пользовались микрофоном-петличкой? Стоит ли нарабатывать навыки длинного речевого периода, перспективы мысли на текстах Достоевского, Толстого, если сегодня даже режиссер редактирует их до коротких СМС-текстов? Так, может быть, современной театральной школе и не стоит бороться с реальной культурной практикой? Возможно, стоит готовить студентов к тому вербальному пространству, в котором им по преимуществу предстоит существовать, не загружая их качествами, не востребованными в сегодняшнем театре? Упростить тренировочный литературный материал, оставить художественное слово как факультатив для отдельных энтузиастов, уделять больше внимания особенностям постмодернистского театра?

Вероятно, истина не в крайностях. Искусство сценической речи не может себе позволить роскошь замкнуться в башне из слоновой кости и игнорировать особенности современного культурного пространства. Но и терять традиции, полностью подчиняться сиюминутным тенденциям – значит утратить слишком многое. И высокие эстетические ценности, неизменные для истинного Художника, да и парадоксально сам постмодернизм, оперирующий все же великим наследием прошлого, противоречат этой позиции. Личность артиста, воспитанного на глубоком, ассоциативном, технологически сложном материале, преодолевшего и возвысившего самого себя, даст принципиально больший художественный результат, способный поднять уровень сегодняшнего театра до классических образцов в его воздействии на зрителя.

Библиографические ссылки

1. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера / под ред. Н. М. Горчакова. – М.: Искусство, 1954. – 152 с.
2. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. – СПб.: СПГАТИ, 2006. – 384 с.
3. Васильев Ю. А. О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – Вып. 5. – С. 8–25.
4. Грачева Л. В., Копылова Е. Е., Евтюхина В. А. Ролевой тренинг в работе над учебным спектаклем // Спектакль в сценической педагогике: коллективная монография / отв. ред. Е. Р. Ганелин. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. – С. 140–167.
5. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. – СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – 368 с.
6. Ульянина И. Игра на рецепторах // Деловой квартал. – 2009. – № 19 (120). – 28 сент.
7. Шипилова Т. Без маски // Советская Сибирь. – 2010. – № 54. – 27 марта.

8. Дубнова Е. Я. Об искусстве художественного слова. – М.: Знание, 1986. – 112 с.
9. Прокопова Н. Л. Логика сценической речи: концептуальные основы обучения актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2004. – Вып. 3. – С. 193–218.
10. Прокопова Н. Л. Сценическая речь в контексте постмодернизма // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – Вып. 5. – С. 26–50.

С. Н. Басалаев

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

О ГРАНИЦАХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Этика взаимоотношений автора, актера и режиссера – одна из фундаментальных проблем сценического искусства. Вопросы морально-этического характера красной нитью проходят через всю историю развития режиссерского театра. Практически нет ни одной исследовательской работы по вопросам театрального искусства, в которых под тем или иным углом зрения не рассматривались бы этические аспекты различных моделей взаимодействия между режиссером и драматургом. Данная проблема входит в предметное поле театральной критики, философско-эстетических и театроведческих исследований, которые, в свою очередь, влияют на формирование художественных принципов практического преобразования литературного текста в спектакль.

В настоящее время ни у кого не вызывает сомнения, что произведение сценического искусства есть законченное эстетическое целое, отличающееся от своей литературной основы, и границы интерпретации авторского текста, казалось бы, установлены. Из всего многообразия точек зрения по данному вопросу можно выделить две крайние, взаимоисключающие. Первая, традиционная для русской психологической школы, указывает на доминанту авторской идеи, его стиля, соответственно, и его текста как первоисточника. Эта позиция устанавливает четкие границы бережного отношения к авторскому слову в процессе перевода его на язык сценический. Режиссер в данной концепции предстает демиургом, который дает свою трактовку авторской идеи в контексте современной культурной ситуации, т. е. автор определяет ЧТО происходит, а режиссер решает КАК и ЗАЧЕМ это ЧТО происходит. Данную точку зрения отстаивали такие теоретики и практики театрального искусства, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. Д. Попов, М. О. Кнебель, А. В. Эфрос, Г. А. Товстоногов, О. Н. Ефремов, М. М. Бахтин, М. И. Туманишвили, И. Б. Малочевская, Ю. М. Бар-

бой и многие другие. Самое консервативное проявление этой позиции обнаруживает себя в простой иллюстрации литературного текста, что, тем не менее, не умаляет художественную ценность произведения сценического искусства.

Другая точка зрения, заявляя о новых правах режиссуры на пьесу, отменяет границы дозволенного обращения с авторским словом. Художник постмодерна утверждает, что автор «мертв» и никто не знает, что он хотел сказать. Отсюда следует, что режиссер сам является драматургом творимого произведения, а текст автора, как и все остальное, для него – всего лишь повод, один из элементов конструктора, который можно трансформировать как угодно, для того чтобы сложить мозаику своего спектакля. Такой точки зрения придерживается большинство современных режиссеров-практиков.

Почти каждый театр имеет в репертуаре постановки пьес классических авторов, вопрос заключается именно в том, как обращается режиссер с текстом классиков. Если представители первой точки зрения в процессе постановки спектакля ведут диалог с литературной основой и стараются реконструировать авторский текст, то во втором случае режиссеры занимаются его деконструкцией. Это обосновано тем, что в современной культурной ситуации весьма сложно убедительно сыграть текст классических авторов. К тому же современный театр развивается в условиях, когда рамки между режиссером и драматургом размыты или достаточно условны. Нередко современный драматург не ограничивается текстовым вариантом пьесы, он детализирует текст огромным количество ремарок, тем самым навязывая постановщику свое образное решение. В свою очередь, режиссер, выполняя функции драматурга, зачастую стилизует, переписывает текст пьесы, стремится создать более понятный современному зрителю сценический эквивалент литературной первоосновы. Однако представители второй точки зрения забывают, что принцип стилизации выступает как способ передачи атмосферы драматурга, а значит, требует от режиссера рассмотрения пьесы в художественном и биографическом контексте автора, его исторической эпохи. В данном случае раскрытие в спектакле личной темы автора посредством укрупнения деталей является наиболее важным. Идея автора имеет свой пульс, при попадании в резонанс с которым возникает эмоциональное звучание. Если же режиссерская мысль «живет» в другом ритме, то автор «мешает» процессу постановки спектакля и «ломает» его. Неважно кто победит в этой борьбе, автор или режиссер, спектакль в любом случае пострадает.

Представители первой точки зрения также утверждают, что творческая активность сценического искусства по отношению к драматургии естественна и необходима, но при этом задаются вопросом: как уберечь театр от произвола по отношению к пьесе, от насилия по отношению к ее автору? В начале XX в. великий экспериментатор В. Э. Мейерхольд указывал на беду, «когда всякую роль, всякого автора подминают под себя, приспособляют к себе, переваривают для себя. Тут смерть искусству и ремесло» [1, с. 323]. В середине того же столетия другой не менее известный теоретик

и практик театрального искусства Г. А. Товстоногов по тому же вопросу утверждал, что сущность режиссуры заключается в умении наиболее полно и выразительно раскрывать автора через актера. Он призывал обретать «свободу в рабстве». По его мнению «рабство» – это авторские ограничения, осознанные режиссером, которые «дают безграничный простор воображению» [см.: 2, с. 106]. Тогда и никаких ущемлений режиссера и актера со стороны автора не происходит.

Рассуждая о формальных и содержательных аспектах перевода литературного текста на язык сценический, невозможно обойти и такого проводника авторского текста, как актер. Творческое взаимодействие автора, режиссера и актера имеет большое значение в процессе сценического воплощения текста. Соратница и последователь Г. А. Товстоногова И. Б. Малочевская указывает на важность процесса освоения текста, где превращение актером авторских слов в свои собственные происходит постепенно, с помощью режиссера, по ходу овладения логикой действия [см.: 3, с. 30–32]. На данном этапе в поиске стилистически точного звучания авторской интонации, авторского ритма актеру может помочь педагог сценической речи.

Вопрос взаимодействия педагога сценической речи с режиссером-постановщиком спектакля также является весьма актуальным. С одной стороны, они должны действовать в тесной связке в процессе постановки спектакля. С другой – педагог сценической речи не должен прерывать проведения тренингов, направленных на воспитание речевой выразительности, совершенствование дыхания, голоса, дикции, «лепку» фраз и–Только высокий уровень техники сценической речи создаст надежную опору для словесного действия, что позволит выразить тончайшие нюансы «жизни человеческого духа» и обеспечит продуктивность действия актера в процессе постановки спектакля.

Современная режиссура за последние двадцать лет сделала огромный эволюционный скачок в плане выстраивания формы спектакля. Самые слабые стороны актерской игры в настоящее время «закрываются» режиссерскими средствами. Режиссер, решая сцены, закладывая в них определенные смыслы, уже не надеясь на игру актера, стремится рассказать зрителю историю своими выразительными средствами. Ловко расставленные режиссерские акценты на пути сквозного действия спектакля заставляют зрителя додумывать исчезнувший в актерской игре объем жизни. В результате восстановленные зрителем на основе своего жизненного опыта пласты бытийных переживаний и мотиваций поведения персонажей делают сценическое действо лично воспринимаемым. Казалось бы, так и должно быть, спектакль со сцены переходит в поле восприятия зрителя и свершается в нем. Но развлекательный характер действа (а к этому стремится современное театральное искусство) делает зрителя в театре потребителем. Зрителю не нужно раздвигать рамки своего устоявшегося сознания, духовно трудиться. Он находит все объяснения происходящего в своей сложившейся повседневной картине мира. Лишь игра актера (объемная, содержащая значимые смыслы

бытия) способна расширить горизонты обыденного сознания, дать «пищу» для ума и сердца зрителя-человека. Если же актерская игра лишена этой запредельной тайны и переживания его обычны, то все, что не касается каждодневных проблем потребителя, оказывается вне поля восприятия зрителя. Поэтому все чаще на сцене показываются понятные всем проблемы: смерти, секса, страха за что-то личное, очень обывательски дорогое, что освобождает и актера от постоянного стремления к самосовершенствованию (профессиональному и духовному), позволяет ему лениться в исследовании немещанских способов существования и, в конце концов, снимает с него ответственность за то, что он творит на сцене, за то, что он «говорит» зрителю.

Наверное, поэтому для большинства студентов, да и многих актеров, искусство является лишь способом самоутверждения (не менее, но и не более). И лишь немногие осознают необходимость реализации авторской мысли и ответственность за нее. Решение этой задачи особенно актуализуется в условиях давления одномерного потребительского мышления современной массовой культуры, значительно отличающейся от культуры истинной, которую русский мыслитель середины XX столетия И. А. Ильин охарактеризовал как явления внутреннее и органическое. Эта культура, по его мнению, «захватывает самую глубину человеческой души и слагается на путях живой, таинственной целесообразности. Этим она отличается от цивилизации, которая может усваиваться внешне и поверхностно и не требует всей полноты душевного участия» [4, с. 300]. И. А. Ильин видел причину, прежде всего, в потере религиозного духа как у художника-творца, так и у народа в целом. Автор указывал и на следствие данного процесса. По его мнению, в искусстве оно проявлялось в подмене художественности формализмом, утрате воли к совершенству, переориентации на праздность, развлекательность и пошлость. Еще в те, спокойные для искусства, по сравнению с нашим временем, дни И. А. Ильин предупреждал, что в скором будущем предметом рассмотрения в искусстве «конвейерного» производства «шедевров» ширпотреба могут стать злободневные и близкие всем до боли, обыденные проблемки маленького цивилизованного человека. По мнению мыслителя, в таком искусстве не останется места ни сокровенному устремлению к неизреченному, ни жизнетворчеству, ни героическому прорыву к познаниям тайн бытия – т. е. всему тому, в чем состоит смысл искусства. И в бурном развитии научно-технического прогресса И. А. Ильин подметил, как постепенно механическое начинает возобладать над органическим и люди незаметно для себя перекладывают цель и смысл своей жизни из мира внутреннего во внешний: содержание жизни для многих становится «несущественным и начинается погоня за пустой формой» [см.: 4, с. 329]. Наверное, в условиях советского атеистического общества И. А Ильин не мог быть услышан из-за своих религиозных воззрений. И как бы ни сопротивлялись сторонники сохранения подлинной культуры, вероятно, им не подвластны изменения в современных тенденциях. Другое дело, что предметом рассмотрения многих искусствоведческих и культурологических исследований становятся феномены

псевдокультуры. Чем серьезней и интенсивней мы их изучаем, тем, в свою очередь, больше способствуем их расширению и углублению. Возвращаясь к размышлениям о модели взаимоотношений режиссера и драматурга, отметим следующее. Под воздействием названного фактора культурного развития становится все более оправданным свободное обращение режиссера с авторским текстом.

На наш взгляд, полемика о различных моделях взаимоотношений режиссера и автора не будет иметь своего разрешения, поскольку, на первый взгляд, каждый из участвующих в дискуссии рассматривает вопрос и отстаивает определенную позицию через призму своих художественных установок. Но где берут начало данные установки? В их основе лежит отношение к художественному идеалу, на формирование которого влияют многие факторы. Один из основных – это политический фактор, заключающийся в смене идеологии. Известный советский историк, профессор Н. Н. Яковлев в 80-е гг. XX столетия обосновал доминантное влияние политических процессов на культуру и искусство. В своем труде «ЦРУ против СССР» он проанализировал план развала Советского Союза, предложенный в 1945 г. одним из основателей ЦРУ и его первым директором Алленом Даллесом. Н. Н. Яковлев указывал, что главный акцент в этом проекте был сделан на то, чтобы погасить самосознание «самого непокорного», как его называет А. Даллес, народа через подмену идеологических ценностей и уничтожение его культуры. Обнаруживая признаки реализации этого плана, Н. Н. Яковлев предупреждал, что скоро, согласно А. Даллесу, «литература, театры, кино – все будет изображать и прославлять самые низменные человеческие чувства» [Цит. по: 5]. Главный акцент в плане А. Даллеса был сделан на воспитании молодежи средствами искусства, вернее, ее растлении и развращении, попытке сделать из нее циников, пошляков и космополитов. Может быть, именно вследствие удачной реализации данного проекта в современном театральном искусстве так называемый постмодернизм как мироощущение, как специфический способ понимания качественно нового состояния современности, смешав элитную культуру с массовой, стерев грани дозволенного и недозволенного, включил в искусство как равновеликие величины творца и воспринимающую его «толпу».

Как следствие политических процессов и культурных интенций конца XX в. выявляется и еще один эстетический фактор нарушения границ интерпретации авторского текста. Современный исследователь проблем эстетики А. Гулыга отмечает, что постмодернизм отменил стены, отделявшие «высокую» культуру от «низкой», искусство от неискусства, чтобы не исключить из сегодняшней культуры никого [см.: 6, с. 10]. Данным оправданием постмодернизм, по мнению А. Гулыги, явил собой силу, утверждающую рост вкусовой неразборчивости как у создателей спектаклей (производителей), так и у зрителей (потребителей), втягивая их в рыночные отношения, где оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. На наш взгляд, данный подход позволяет примирить даже

самые противоречивые тенденции в современном театральном искусстве. И как бы мы ни оттачивали мастерство создания форм, ни придумывали новые способы перевода авторского текста в сценический, ни совершенствовали технологии сценического взаимодействия, мы будем продолжать блуждать в бесконечном количестве мнений по данному вопросу. Это можно сравнить с ориентированием на местности по карте другой местности. Как бы ни были подробны карты, мы не приблизимся к цели. Рассмотрение любых моделей и технологий, их внедрение и использование необходимо начинать с определения позиции их духовно-нравственной ценности, т. е. согласования местности и ее карты. Возможно, когда на смену постмодернизму придет новая эпоха неомодерна, как ее принято называть, она вынуждена будет дать ответы на вопросы, от которых посмодернисты отвернулись и не стали отвечать вовсе. Среди проблем, поставленных еще во времена модерна художниками и мыслителями Серебряного века, вопрос взаимоотношений режиссера и автора.

Границы интерпретации авторского текста в современной театральной практике весьма условны и размыты. Они нарушаются как из-за концептуального режиссерского смещения акцентов в авторском тексте, так и по причине невнимательного, а порой и небрежного отношения актера к литературной основе, которое выражается в подмене авторских слов и оборотов своими, более удобными и привычными. Также часто встречаются варианты «вымарывания» текста режиссером и актером при сложности или невозможности найти ему актуальное логическое оправдание и мотивацию. Мы не считаем нарушением границ случаи, когда режиссер, воплощая идею автора, концептуально отсекает в его тексте все, что не относится к основному конфликту спектакля. В настоящее время, выстраивая диалог с драматургией, углубляя проблематику спектакля и расширяя его культурно-исторические границы, режиссер вполне может следовать не за текстом, а за мыслью автора.

Во второй половине XX столетия Г. А. Товстоногов, сравнивая режиссера с призмой, собирающей в один фокус все компоненты сценического искусства для воплощения авторской идеи, напоминал, что «за два с половиной тысячелетия театр пережил всякое. Всеми болезнями, кажется, переболел. И не умер. И никогда не умрет. Пока нерасторжим союз автора, актера и зрителя. Режиссер – главная сила, цементирующая этот союз» [7, с. 73]. Так, может быть, стоит снова обратиться к смыслу искусства и творчества, а модели взаимодействия между автором и режиссером следует создавать и рассматривать через вышеуказанную призму, тогда все встанет на свои места.

Библиографические ссылки

1. Мейерхольд В. Э. Об искусстве режиссера // Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. – М.: Искусство, 1980. – 462 с.
2. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. – Л.: Искусство, 1972. – 287 с.
3. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – 156 с.

4. Ильин И. А. Основы христианской культуры // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 1993. – Т. 1. – 400 с.
5. Яковлев Н. Н. ЦРУ против СССР. – М.: Правда, 1983. – 464 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://lib.ru/POLITOLOG/yakowlewnn.txt. Текст оригинала на английском языке см.: http://www.sakva.ru/Nick/NSC_20_1.html
6. Гулыга А. Русская идея как постсовременная проблема // Гулыга А. Русская идея и ее творцы. – М.: Соратник, 1995. – 308 с.
7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.

О. В. Редько

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

АВТОРСКОЕ КОММУНИКАТИВНОЕ НАМЕРЕНИЕ И ХАРАКТЕР АУДИТОРИИ КАК КРИТЕРИИ ВЫБОРА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Все профессиональные публикации о состоянии современного искусства в комплексе своем рождают вывод о том, что воспринимаемость разных его направлений в значительной степени зависит от их коммуникативных возможностей, т. е. от возможностей установления контакта с публикой. Так или иначе, взаимодействие творцов и публики предстает как встреча двух важнейших субъектов коммуникации (адресанта и адресата), происходящая в особом творческом процессе, организованном в пространстве и во времени. Это обусловливает актуальность применения коммуникативного подхода к исследованию театрального искусства, и в частности – к проблеме выбора оптимального драматургического материала, который является сердцевиной сценического действия. Стремясь к упрочению связей «сцена-зал», театральные творцы находятся в поиске новых форм и способов влияния на публику, которые могли бы коррелировать с нынешней социокультурной составляющей. Тем более, что условия конкуренции, в которых сегодня оказались театры, являются мощным стимулом для поиска новых форм и сюжетов.

Стоит отметить, что в настоящее время театральное искусство может вернуться к пику своей популярности. Современная культура, которую некоторые исследователи характеризуют как посткнижную, отличается тяготением к визуализации. Распространение Интернет-технологий, развитие телевидения и кинематографа влияет на возрастание значимости зрительного восприятия. Привычка иметь «картинку» перед глазами, потребность в визуальном сопровождении любой информации, облегчающей постижение сути коммуникативного послания, является причиной того, что театр превращается

в искусство, наиболее отвечающее возможностям и потребностям адресатов. Разумеется, при условии, если будет найден верный «ключ» к пониманию и адекватному сценическому воплощению драматургического материала. Более того, театр имеет уникальное свойство удовлетворять потребность человека в общении и при-общении к коллективной энергии восприятия спектакля.

Как известно, главная составляющая процесса работы над спектаклем – это перенос на сцену драматургического текста. Когда театр принимает ту или иную пьесу у драматурга или же обращается к классике, он, так или иначе, берет на себя определенные обязательства. Они, по большому счету, определяются еще и внутренней ответственностью режиссера, а также готовностью актерского состава к интерпретации и воплощению режиссерского замысла. И успех спектакля зависит от качества «перевода» с одного языка на другой, ведь превращение литературного слова в слово сценическое – это не автоматический процесс. Театром предлагается особый способ познания окружающего мира, а значит и определенные художественные средства. При создании спектакля театральный деятель, безусловно, должен учитывать характер аудитории и особенности ее восприятия. Здесь важно и «что сказать», и «как сказать», чтобы быть услышанным и воспринятым. Если речь идет о театральном действе, основанном на классических драматургических сюжетах, зритель может приходить на спектакль с уже готовой интерпретацией «исходного» произведения, и ему важно, чтобы, с одной стороны, полностью оправдались его ожидания, а с другой – имелась возможность получить нечто новое, обогатить свой человеческий и зрительский опыт. Поэтому для того, чтобы воплотить авторское намерение в понятной для зрителя форме, соответствующей его культурным ожиданиям, важно найти не только необходимый драматургический материал, но и спровоцировать раскрытие творческих возможностей всех создателей спектакля.

Режиссер спектакля, имея собственное коммуникативное намерение, ищет тот драматургический материал, который бы давал ему возможность самовыражения, т. е. реализации интенции. Используя коммуникативный подход к исследованию театрального искусства, условимся под интенциональностью понимать намерение автора (драматурга, режиссера, актера) создать целостный литературный или сценический текст. Интенциональность напрямую связана с воспринимаемостью (интерпретируемостью), т. е. с возможностью дешифровки того смыслового кода, который несет литературное (драматургическое) произведение или спектакль. Авторская интенция драматурга, будучи воспринятой режиссером, оказывается мощным стимулом к тому, чтобы привлечь публику к совместному постижению глубинных смыслов искусства. Здесь можно перефразировать Э. Дега, который однажды заметил: «Пишу не то, что вижу, а то, что хочу, чтобы увидели другие» [Цит. по: 1, с. 189]. Так или иначе, режиссер должен получить в пьесе очень важный эмоциональный сигнал, чтобы впоследствии передать его аудитории. В контексте данной статьи под аудиторией мы будем понимать

коллективного адресата, на которого направлено то или иное театральное действо. Аудитория может объединять людей разного социального статуса с разными представлениями, поэтому для достижения так называемого «коммуникативного успеха» непременно должны учитываться ее интересы. В любом художественном произведении привычные реалии скрещиваются с авторской интенцией. Наслаивание смыслов и эмоциональных реакций, вызываемых чувственным воздействием того или иного произведения, так или иначе сознательно создаются его автором.

Здесь стоит обратить внимание и на важность художественной мотивации, о которой говорили еще античные гении. Размышляя о том, какой должна быть фабула трагедии, Аристотель определяет ее как искусное и верное сочетание событий, при котором одно вытекает из другого, образуя при этом понятную причинно-следственную связь [см.: 2, с. 741]. Зритель же таким образом начинает вовлекаться в подъемы и спады действия, четко продуманные драматургические ходы. Значение этой упорядоченности событий велико. Она обеспечивает возбуждение необходимых эмоций, позволяющих удержать и зрительский интерес, и напряженность интриги. Понятно, что сами подходы к поиску источников и факторов мотивации деяний человека находятся в прямой зависимости от ментальных характеристик той или иной эпохи, ее основных представлений о том, как устроен мир и какое место в нем занимает человек. Именно поэтому каждый следующий этап жизни человечества нуждается в новом художественном истолковании действительности, а классические, «вечные» сюжеты обретают новые смыслы, а значит, требуются и новые способы дешифровки даже для, казалось бы, неизменного культурного кода.

Как известно, театральное творчество имеет дело с чрезвычайно сложным процессом смыслообразования, и, по большому счету, в процессе работы с драматургическим материалом и переводом его на язык конкретной постановки конкретного режиссера может резко измениться символика исходного драматургического текста. Театральные приемы способны трансформировать знаковый мир (семиотическую составляющую) до неузнаваемости. В современном театральном искусстве художественная мотивация уже не оказывается лежащей на поверхности, она скрывается в сложных основаниях, которые и стремится «нащупать», осмыслить и воплотить художник. Например, в театре известного экспериментатора Андрея Жолдака зритель пребывает «сам по себе», не ощущая сцепки с тем, что происходит на сцене. Его роль – это, казалось бы, роль наблюдателя, а не соучастника сценического действия. Актерам не нужно входить в контакт с залом – достаточно использовать некоторые технические приемы. Эти приемы у А. Жолдака связаны с кардинальным изменением авторского текста, сюжета и смысла пьесы. Вместе с тем, такое обращение с драматургическим материалом можно рассматривать как «дверь», ведущую к поиску новых смыслов. В эту игру и зритель, так или иначе, вовлекается. Не было бы готовности зрителя откликаться на подобные эксперименты, театр А. Жолдака не был бы популярным. Как отметил

О. А. Кривцун, чем выше семантическая (смысловая) плотность содержания, располагающегося за художественным образом, тем сильнее его знаковый характер [см.: 1, с. 82]. В любую эпоху, как отмечает В. С. Григорьева, так называемое «сгущение знаковой природы художественного образа» предполагает, что существует некий единый для членов того или иного социума «алфавит знаков» и известные правила их сочетаемости [см.: 3, с. 18]. Спектакль, являющийся, по большому счету, единством множества интенций и интерпретаций, должен быть понятен зрительской аудитории.

Стоит отметить, что художественные факты того или иного драматургического произведения являются весьма эластичным материалом, из которого каждый театральный деятель творит отражение собственной картины мира с учетом особенностей социокультурной общности. В настоящее время, отличающееся информационным бумом, режиссеру приходится отказываться от традиционных приемов воссоздания линейных отношений. Ему важно провоцировать проявление богатых внутренних возможностей зрителя, воздействовать на его воображение. Режиссер, создавая спектакль по той или иной пьесе, обязан не только воплотить замысел драматурга, но и сделать это в соответствии с культурным кодом эпохи. В то же время, проблематика, связанная с поиском драматургического материала с учетом восприятия зрительской аудитории, так или иначе, сводится к вечной, как мир, проблеме взаимоотношения искусства и действительности. Каждая новая интерпретация ведет к очередному возрождению произведения. При этом автор текста не властен над ним и последующей жизнью используемого художественного языка. Р. Барт именно на этом понимании основал свою известную концепцию «смерти автора». По его мнению, диалог текста и читателя является природным процессом, цель которого – рождение смысла, а механизм – символическое «совокупление» [см.: 4]. В основе этого лежит «вожделение» читателя к тексту. Именно такое понимание чтения и восприятия текста составляет основу современной режиссуры. Великий И. Гете не единожды обращал внимание на то, что восприятие художественной формы произведения как органического целого возможно при наличии высокой чуткости, которая вырабатывается в человеке при его длительном общении с искусством. Что же касается массового сознания, то ему, как замечал И. Гете, намного легче воспринимать «что», а не «как» [Цит. по: 1, с. 193]. Ведь первое можно воспринимать по частям (примером являются современные телесериалы), а для восприятия второго необходимы труд и определенные навыки.

Надо заметить, театр эксперимента, предназначенный для узкого круга, развивается намного интенсивнее, чем традиционный репертуарный театр, рассказывающий простые и понятные человеческие истории. Для традиционного репертуарного театра как будто не находится необходимых художественных средств, способных заинтересовать зрителя, ставшего частью массовой культуры. Дефицит драматургического материала также связан с особенностями современного зрителя. Вместе с тем, в настоящее время зритель нередко выступает в качестве полноправного партнера, стремящего от-

крыться навстречу постижению новых экзистенциальных смыслов и преодолеть собственные табу. В связи с этим, процесс восприятия требует от него не только начитанности, но и художественного вкуса. В свою очередь, режиссер, открываясь навстречу зрителю, должен оперировать сложной системой смыслов. Таким образом, наряду с авторской интенцией, существуют интенции, исходящие от режиссера и актеров, а также интенции, идущие от читателя и зрителя. Предназначение творца в театральном искусстве – использовать свой талант для поиска и чувствования интенций, которые излучает бытие, и добиваться «проникновения в дух бытия через каналы художественных форм» [1, с. 87].

Нельзя забывать о том, что театр – это искусство убеждения. Вспомним классическое «Не верю!» К. С. Станиславского. Без этой составляющей спектакль лишается художественной целостности. Нелишне будет напомнить о трех факторах убедительности, выделяемых в классической риторике – логос, пафос и этос. Логос – убеждение при помощи аппеляции к рассудку доводами, выстроенными по законам логики. Пафос – убеждение посредством возбуждения необходимой эмоции или страсти. Этос – убеждение при помощи аппеляции к моральным принципам, которые признаются аудиторией. Таким образом, идеальный драматургический материал содержит в себе возможности для активизации всех трех модусов убедительности.

Как видим, роль слушателя (или зрителя в театре) не такая уж пассивная, как может показаться на первый взгляд. Адресат не становится действующим лицом по ходу коммуникативного акта, он является таковым уже в момент начала взаимодействия. И факторы адресата непременно стоит учитывать при поиске и подготовке материала для творческой коммуникации. Категории адресата, адресанта и интенциональности определяют область их взаимодействия. Важно понимать, что в процессе подготовки художественной коммуникации в качестве важнейшего ориентира стоит использовать ожидания публики. Но вместе с этим нельзя забывать и о том, что ожидания публики способны трансформироваться в процессе обретения нового зрительского опыта. Театр не только создает спектакли, в нем формируется зрительская аудитория, соединяющая искусство и социум. Таким образом, в настоящее время при подборе драматургического материала особое значение приобретает четкая направленность текста на адресата и его соотношение с ожиданиями аудитории. Знание режиссером «своего зрителя», его возраста, уровня образования, способности к сопереживанию и иных факторов, которые могут повлиять на возможность интерпретации, выступает главным условием достижения эстетического эффекта. Авторское коммуникативное намерение (интенция) и характер аудитории являются главными критериями отбора драматургического материала в театральном искусстве. Театр может иметь успех лишь в том случае, если зритель будет столь же важным участником спектакля, как и его создатели.

В условиях современного социокультурного процесса каждый человек, осознанно или неосознанно, находится в бесконечных поисках смысла. Театральные режиссе-

ры стремятся найти драматургический материал, способный выразить духовно-нравственные метания современного человека. В этом смысле театр творит зрителя и зритель творит театр, и в таком постоянном взаимодействии создается новая, наполненная смыслом реальность, как отражающая действительность, так и дающая ответы на многие волнующие вопросы.

Библиографические ссылки

1. Кривцун О. А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
2. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
3. Григорьева В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2007. – 288 с.
4. Барт Р. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

Н. В. Григорьянц

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ В СИТУАЦИИ ИНТЕРАКТИВА

Изменения, происходящие в современном социальном пространстве, не могут не оказать существенного влияния на содержание и направленность коммуникативных процессов. По справедливому замечанию доктора социологических наук Санкт-Петербургского государственного университета Д. Иванова воздействие общественных изменений и новые информационные технологии «связаны не столько с расширяющимися возможностями накопления и переработки информации» как это представлялось ранее, сколько «с новыми формами коммуникации» [см.: 1, с. 4]. Одним из ведущих признаков современного общества является быстротечность, фрагментарность, свойственные, в первую очередь, сфере межличностных коммуникаций, а также сфере потребления и услуг. Но именно эти сферы оказывают наибольшее влияние на современного человека. Современное коммуникативное поле (поле взаимодействия людей) характеризуется высокой мобильностью не только человека, но и социальных систем и социальных институтов, сокращением времени, отводимого на межличностное длительное общение, появлением новых информационно-коммуникативных технологий, способствующих сокращению времени общения между людьми. Эти и многие другие особенности новых отношений, прямо и косвенно оказывающие влияние на современные коммуникативные процессы, обозначили проблему необходимости всестороннего исследования феномена речевой культуры в условиях современной культурной коммуникации. Для того чтобы решить указанную проблему, нужно ответить на следующие вопросы. Во-первых, определить содержание таких терминов, как «интерактивность», «интерактивное общение», «интерактивный театр». Во-вторых, соотнести понятия «интерактивное общение» и «самовыражение личности при помощи речевой куль-

туры». Мы исследовали особенности речевой культуры, проявляющиеся в ситуации интерактива.

Социокультурная ситуация, переживаемая современной Россией, – это время отрицания и переоценки прежних ценностей, поиска новых способов сохранения и трансляции культурного опыта, связанных с распадом традиционных и одновременным возникновением нетрадиционных социокультурных и художественных структур. Одним из феноменов сегодняшней художественной культуры можно назвать постепенную замену традиционных средств взаимодействия в художественном пространстве новыми формами культурной коммуникации. На смену современным коммуникациям приходят новые способы взаимодействия зрителя и искусства. Произведение искусства становится неким информационным посланием или виртуальной репрезентацией. Закономерно, что тот или иной вид культуры порождает свой тип общения. Изменения в коммуникативных процессах общества привели к формированию новых форм общения: коммуникативной, перцептивной и интерактивной. Нас в большей степени интересует интерактивный уровень общения, учитывающий проявление личностных качеств человека.

Существует несколько определений интерактивности. Мы понимаем под интерактивностью специально организованную познавательную деятельность, для которой характерна ярко выраженная социальная направленность, основывающаяся на взаимодействии, в результате которого у участников возникает некое «новое» знание, родившееся непосредственно в ходе этого процесса. Корни интерактивного искусства официально восходят, по меньшей мере, к 1957 г. В этот период в лекции, прочитанной в Техасском университете, Дюшан описал художника как посредника и доказал, что зритель не просто смотрит на произведение искусства, а вступает с ним в контакт, в результате которого и выявляется смысл представляемого произведения. Однако существуют источники, указывающие на присутствие интерактива в фольклорном театре, где зритель был непосредственно актером и участвовал в театральном действии [см.: 2, с. 132–136]. В XX столетии, в период 60-х гг. проводились многочисленные выставки, хэппенинги и акции, которые содержали ту или иную степень интерактивности. На сегодняшний день интерактив приобрел особую популярность в условиях современной коммуникации. Именно художественные практики XX и XXI вв. содержат в себе множество направлений интерактива.

Интерактивный театр – это такая форма театрального действия, которая предполагает активное участие аудитории: зрители перестают быть зрителями и становятся полноправными участниками уже общего творческого процесса. В основу интерактивного театра легли следующие направления: техника verbatim, перфоманс, stand-up show, импровизация. Для них характерно, во-первых, прямое взаимодействие со зрителем с целью вовлечения его в процесс создания спектакля, во-вторых, нет ни слова о художественности, четкой форме, драме в традиционном понимании, в-третьих, отмечается

краткость происходящего на сценической площадке и, в-четвертых, то, что драматурги выбирают для самовыражения нелитературный тип речевой культуры [см.: 3, с. 5–7]. Это форма общения в данной ситуации становится доступной для большого числа зрительской аудитории. Также можно отметить, что ни одно из этих направлений не предполагает глубинного проникновения в суть текстового материала. Условия интерактивного театра позволяют зрителю принять активное участие в самом процессе и непременно насладиться происходящим зрелищем изнутри. Ключевая идея интерактивного театра – активное взаимодействие со зрителем, его внутренним миром. Проявление интерактива в художественных практиках обусловлено недостатком общения современного человека. В интерактивном театре зритель становится со-творцом и соучастником представления, в то время как в традиционном театре основную часть времени зритель находится в пассивном, воспринимающем состоянии.

Здесь необходимо заметить, что любое искусство является в той или иной степени интерактивным. Так или иначе, художественное впечатление и содержание работы есть продукт взаимодействия между наблюдателем и объектом наблюдения, а не просто односторонняя передача содержания [см.: 4, с. 14–16]. Однако современному зрителю воспринимать произведение искусства и сопереживать в качестве созерцателя порой уже не так интересно, он желает принимать активное участие в его создании. Поэтому возникла проблема поиска новых форм, направлений, которые позволили бы создавать художественное произведение не только режиссеру и актерам, но и зрителям.

Проанализировав вышесказанное, мы можем сформулировать некоторые причины востребованности интерактива в современном театральном искусстве:

1. коммерциализация современной культуры;

2. сжатие продолжительности спектакля, краткость происходящего на сценической площадке.

В свою очередь, особенностями интерактива являются:

1. отсутствие каких-либо художественных рамок, формы, что позволяет творить «свое искусство» без ограничений;

2. прямое общение актеров и зрителей;

3. игровая основа драматургии;

4. простота изложения материала (доступность в понимании и восприятии).

Названные причины и особенности обусловливают речевые характеристики, свойственные интерактивному искусству. К ним относится, прежде всего, диалогическая форма общения. Здесь отметим, что основной сферой функционирования диалога во всем его жанровом многообразии является разговорная речь. В связи с этим, закономерным фактом является то, что драматурги используют разговорный стиль для создания сценариев интерактивного сценического действия. Условия диалога в интерактивном спектакле предоставляют зрителю возможность проявить речевую культуру. Приведем примеры интерактивного общения между актером и зрителем в кемеровских

театрах. За основу анализа мы взяли критерии речевой культуры, разработанные профессором Б. Н. Головиным. К ним относятся: правильность, точность, чистота, логичность, богатство, выразительность, уместность.

Анализ видеозаписей, в которых присутствовали элементы интерактива, позволил нам выявить некоторые характеристики речевой культуры этой формы коммуникации. Интересно отметить, что в **Театре для детей и молодежи** был только один спектакль, в котором присутствует интерактивное общение, – это постановка А. Гребенкина «Мамаша Кураж». Попробуем выявить, какие из особенностей речи присутствуют в репликах актеров и зрителей. Для этого мы приведем пример диалога, состоявшегося в процессе спектакля:

Фельдфебель*: *Люди добрые… ну скажите хоть слово в защиту!

Зрители не отвечают.

В данном случае мы выделяем усеченную форму диалога, потому что отсутствует реакция второй стороны: зрители не отвечают. Реплика персонажа выразительна, в контексте сюжета уместна и логична. Но она не провоцирует зрителя на контакт, на отклик, хотя можно отметить взывание о помощи, которое должно было бы побудить зрителя к поступку. Но этого не происходит. Далее следует еще более выразительная реплика Фельдфебеля:

Фельдфебель*: *Эй, мужик! Ты чего сидишь тут? На ветру голову простудишь без шлема. Купи же у нее… люди добрые, купите же у них чего-нибудь… эти же люди, они же кормятся своей торговлей. Ну, купите же у них чего-нибудь! Ну, например, пряжку, пуговку, ремешок какой-нибудь, а!

Зрители не отвечают.

В реплике Фельдфебеля из-за многократного повторения частицы «же» не выдерживается соответствие такому коммуникативному качеству, как чистота. Указанное обращение к зрителю содержит элементы разговорного стиля, более близкого для зрительского восприятия. Реплика Фельдфебеля, так же, как и диалог в целом, отличаются неполнотой. Далее главная героиня спускается в зал и активно начинает предлагать зрителям свой товар, т. е. использует не только вербальный способ общения, но и паралингвистический. Затем главная героиня произносит реплику, которую адресует определенному зрителю:

***Мамаша Кураж:** Настоящая цена этой пряжки два гульдена. Да! За евро, доллары?*

Зритель молчит.

***Мамаша Кураж:** Вы нигде не найдете дешевле!*

***Зритель отвечает:** Ну, давай мне пуговицу.*

***Другой зритель:** А мне можно чего-нибудь подешевле, за конфету?*

***Мамаша Кураж:** Конечно, у меня барахла на всех хватит!*

Как видим, при обращении к конкретному зрителю диалог состоялся. В высказываниях Мамаши Кураж присутствует разговорная лексика: «***подешевле», «*барахло**». Это слова с ярко выраженной экспрессивной, негативной, иронической окраской. Приведенные высказывания соответствуют коммуникативному качеству «уместность речи». Однако в указанных репликах сложно выявить богатство речевой культуры как зрителя, так и актера. Легче всего обнаруживается соответствие произносимого действующим орфоэпическим и лексическим нормам. За время всего спектакля актерами было сказано десять реплик, обращенных в зал, а также совершен ряд поступков, которые были направлены на взаимодействие со зрителями. Со стороны зрителя последовало лишь три реплики. Стоит отметить, что все реплики, которые были сказаны актерами, отсутствуют (не прописаны) в тексте автора. Следовательно, для того, чтобы диалог состоялся, актеры должны были обратиться к конкретному зрителю и применить доступную – разговорную лексику.

В Кемеровском областном театре кукол им. А. Гайдара из пятнадцати репертуарных спектаклей в десяти постановках используется интерактив. В спектакле «Самая сказочная принцесса» персонаж Сказочник общается со зрителями на протяжении всего спектакля, пытаясь вовлечь их в происходящее действие. Приведем примеры нескольких реплик, которыми пользуется актер для провокации зрителя на диалог:

Сказочник: А кто хочет быть принцессой? Я сам выберу! Ребята, вы не видели волка? Что он делал?

В данных репликах актер пользуется простыми, вопросительными односоставными предложениями. Некоторые из них осложнены обращением к зрителям. Но, несмотря на то, что реплики персонажа стилистически просты, зритель идет на контакт и возникает диалог. Зрители отвечают такими же короткими, но точными, простыми, неполными фразами, например:

Зритель: *Возьмите меня! Волк убежал! Он украл сказку!*

Это свидетельствует о том, что дети намного активнее принимают участие в полноценном диалоге и зачастую, когда актеры внезапно провоцируют их на контакт, они, не задумываясь, откликаются, что говорит о спонтанности мышления и реакции. Возможно, причина также кроется в простоте речевых высказываний актера.

Мы обратились к спектаклям с элементами интерактива, потому что они позволяют обнаружить эффективную модель «живой речи». В ситуации интерактива основной формой речи является диалог, что располагает к проявлению как речевой культуры актера, так и речевой культуры зрителя. Главной особенностью речевой культуры в ситуации интерактива выступает тяготение к разговорному стилю. Популярность интерактивной формы в условиях современной коммуникации и, как следствие, распространенность элементов интерактива в современном театральном искусстве обусловливают ослабление позиций образцовой речевой культуры и усиление позиций речевой культуры повседневности.

Библиографические ссылки

1. Феномен компьютеризации как социологическая проблема. Информационное общество: Фантом постиндустриальной эры [Электронный ресурс]. – URL: http: /www.soc.pu.ru:8101/ publications /pts/divanov.htm
2. Гилексон Б. А. История античной литературы: учеб. пособие для студентов филологических факультетов педагогических вузов: в 2 кн. – М.: Флинта: Наука, 2001. – Кн. 1: Древняя Греция. – 416 с.
3. Гремина Е. А. У молодых драматургов – отчаянный гражданский темперамент // Новая газета. – 2000. – 4–10 дек.
4. Из интервью с К. Серебренниковым. Раз в месяц публика хочет быть раздражена! // Современная драматургия. – 2002. – № 1. – С. 14–16.

В. В. Чепурина

Кемеровский государственный университет культуры искусств

ИСПОВЕДАЛЬНОЕ СЛОВО В САМООПРЕДЕЛЕНИИ ГЕРОЯ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Об исповедальности говорят все в современном театральном искусстве: и представители русского психологического, репертуарного театра, и апологеты театра экспериментального, радикального. С одной стороны, исповедальность связана с театром как таковым, его миссией, предназначением; с другой – оценивается как значимая примета искусства последнего десятилетия. Обе позиции не лишены оснований и заслуживают пристального внимания и серьезного исследования. В настоящей статье мы обратимся только к одному из возможных аспектов проблемы: проявлению особенностей исповедальности в текстах «новой драмы». Закрепив за собой статус одного из значимых направлений современного театра, «новая драма» обрела свои очевидные, только ей присущие черты, ярко выраженные признаки [см.: 1, с. 5–8]. Исповедальность и является таким признаком, отличающим экспериментальное направление в современном театре от драматургических и театральных опытов прежних лет и при ближайшем рассмотрении обнаруживающим в себе целый ряд взаимообусловленных черт.

Главный вопрос, который возникает в контексте заявленной проблематики: каковы причины актуализации исповедальности в «новой драме»? Ответить на него можно лишь с культурологических позиций, если признать, что «новая драма» – социокультурное явление, обусловленное изменениями в российском обществе, находящемся сегодня в высокоактивной стадии трансформаций. И хотя радикальные перемены конца 1980-х – начала 1990-х гг., связанные с крахом предшествующего политического режима и девальвацией прежней нормативно-ценностной системы, Россия, в основном, пережила, новые модели социального поведения формируются с трудом и во многом

стихийно. Человек вынужден адаптироваться к социокультурной среде, которая отличается изменчивостью, нестабильностью. На этот процесс адаптации чутко реагирует «новая драма».

В произведениях, относящихся к этому направлению в искусстве, наблюдаются две пересекающиеся тенденции в отношении изображаемой действительности. Первая демонстрирует разрушение целостности картины мира, которое проявляется в изображении нескольких иногда существующих параллельно, иногда причудливо переплетающихся миров: обыденного и экстраординарного, реального и потустороннего, мирского и сакрального, прошлого и настоящего. В одном из эпизодов пьесы Вячеслава Дурненкова «Мир молится за меня» герои одновременно находятся в армейской казарме и материнской утробе. В «Дембельском поезде» Александра Архипова поезд уносит солдат и домой, и в мир иной. Виртуальный мир оказывается важнее и интереснее реального для одного из героев «Хлама» Михаила Дурненкова. В «Цурикове» Максима Курочкина свободное перемещение из повседневной реальности в сверхреальность преисподней почти неотличимо от простой туристической поездки. Действие пьесы Василия Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю» разворачивается в доме, названном местными жителями «живые и мертвые» не только из-за его местоположения возле кладбища, но и в связи с неразличимостью героями жизни и смерти. Среда обитания, в которой живут герои, для них самих туманна и невнятна, т. к. между двумя реальностями стерта грань.

Вторая тенденция, которая ощутима в пьесах новодрамовцев, – фиксация недоверия к миру и людям этого мира. Одна из героинь пьесы Вячеслава Дурненкова «Мир молится за меня», мать-одиночка, перенесшая пятнадцать лет назад предательство мужа, свою обиду переносит на весь окружающий мир и вообще не выпускает к людям давно повзрослевших детей. В другом эпизоде этой пьесы человек по фамилии Пономарев как будто имеет два измерения. В ипостаси солдата он со страхом думает о жизни за пределами казармы, в ипостаси ребенка с не меньшим страхом думает о жизни после своего рождения. Лера из пьесы Василия Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю» мечтает уехать из опостылевшего города, подальше от пьющей матери, получив денежный приз от мифической фирмы «Евро-Шоп».

Сложные отношения с миром, подтвержденные множественными примерами из пьес, не провоцируют персонажей на отчаянное сопротивление действительности. Тем не менее, нет и активного неприятия, отстранения, бегства от нее. Скорее, современные авторы приступают к анализу реальности, который воспринимается ими как настоятельное требование времени. Не осознавая жизненной цели, не зная своих способностей, не умея выстроить логику собственного существования, герои «новой драмы» в своих неудачах винят не мир, а только себя: «Меня нет» («Терроризм» Владимира и Олега Пресняковых); «…мамочка… <…> Мне жить зачем? Для чего? Ты меня родила, а я никто, мамочка… Я мертвый, мамочка! Как ты, мамочка!» («Божьи

коровки возвращаются на землю» Василия Сигарева); «Я вот вообще. Никто. Я какой-то недоделанный. Правда. Я вот себе часто говорю – не говори себе так, ты же ничего не сможешь сделать тогда. Ну и вообще. А я ничего и не делаю. У меня знаешь, сколько мыслей всяких? У-у-у… А на выходе что? <...> У меня, может, жизнь всего одна, понимаешь? Я что, так и проживу ее, ничего не сделав? Всю жизнь?» («Хлам» Михаила Дурненкова). О своей жизни персонажи высказываются с разной долей частностей и деталей. Тем не менее, нельзя не увидеть то, что их объединяет – жизненную неопределенность. У многих персонажей нет собственного имени (Парень, Герой, Мужчина, Женщина, Таксист, Продавец, Жених, Невеста, Отец и пр.), что усиливает заявленную социокультурную и психологическую неконкретность. Безымянные герои нередко встречались и в классической драматургии. Но, как правило, это относилось к второстепенным персонажам, поступки которых впрямую не влияли на развитие сюжета. В «новой драме» без имени нередко остается даже тот, без которого не может состояться пьеса.

В тот момент, когда личность ощущает предел своей изолированности, растерянности и остро испытывает необходимость опоры в жизни, у нее возникает острая потребность в самоопределении. Вопросы «кто я?», «как мне жить?», «каков мой дальнейший путь?» не дают ей покоя. Процесс самоопределения – коренная проблема взаимодействия индивида и общества – один из важных атрибутов «новой драмы». Самоопределиться – значит, прежде всего, «определить свое место в жизни…» [2, с. 604]. Это подразумевает осознание индивидом близких и дальних жизненных целей, формирование готовности к самостоятельной деятельности, постижение своих возможностей и желаний в соответствии с требованиями со стороны окружающих. Тексты пьес интенсивно демонстрируют стремление персонажей обрести смысл существования. Действие, разворачивающееся в пьесе «Хлам» Михаила Дурненкова, – попытка некоего писателя выполнить заказ продюсера и написать сценарий о предназначении человека. Другой герой этой пьесы признается, что все время думает о «смысле жизни» и о некоем «моральном императиве». Герои пьесы «Синий слесарь» этого же автора задаются вопросом, что в жизни главное. В «Культурном слое» Вячеслава и Михаила Дурненковых один из героев так выражает общее стремление персонажей «новой драмы» определить свое место в жизни: «…каждый человек в этой жизни решает, кто он – артефакт или органоминеральный субстрат».

Обособление (персонификация), как часть процесса самоопределения, предполагает формирование у индивида неповторимых, только ему присущих свойств. В «Красной чашке» Михаила Дурненкова герои, вынужденные подчиняться алгоритму действий рекламного ролика про кофе, пытаются бежать из придуманного мира. Один из возможных вариантов спасения видится в обретении безымянными героями-полярниками сложных и красивых, поэтических имен (Искра электрического света сквозь растаявшую на ресницах снежинку и Теплая ладонь, стирающая изморозь).

На вопрос 2-го полярника «…с тех пор как у тебя имя появилось, тебе лучше?» 1-й отвечает: «Ну, это уже какой-то смысл. Определеннее как-то все стало».

Необходимым условием для осуществления процесса самоопределения героя является проговоренное им слово. В «новой драме» становится ощутимой тенденция к возвращению словом своих позиций, утраченных им в театре XX в. Спектакль по современной пьесе демонстрирует отказ от сложного художественного оформления, музыки, игры светом. «Театр.DOC», один из важнейших центров постановки современной пьесы (художественный руководитель Михаил Угаров) требования к постановкам закрепляет в своем манифесте [см.: 3] и сводит, по возможности, к слову, самодостаточному по своей сути. Значимость слова персонажа «новой драмы» во многом обусловлена его исповедальным характером, ведь исповедь осуществляется, прежде всего, через слово.

Чтобы выявить особенности исповедальности, наиболее отчетливо проявляющиеся в речи персонажа «новой драмы», необходимо уточнить значение первоначального, исходного понятия. Слово «исповедь» означает, во-первых, «откровенное признание в чем-нибудь, сообщение своих мыслей, взглядов», во-вторых, «покаяние в грехах перед священником» [2, с. 219]. Оба значения находят свое выражение в интересующем нас феномене «новой драмы».

Прежде всего, под исповедальностью ее персонажа понимается установка на полную искренность, абсолютную откровенность. Этот процесс самораскрытия означает путь человека от отчужденности и изолированности к единению с другими. Для того, чтобы изменить жизнь, надо сначала избавиться от мучительных переживаний, произнести вслух, что наболело, выговориться до определенного предела. В «Июле» Ивана Вырыпаева герой признается: «Шестьдесят три года я прожил, а так до сих пор, ни разу ни с кем, так чтобы поняли меня, я и не поговорил». Затем он делится с возникшим в его судьбе собеседником самым сокровенным, рассказывает ему всю свою жизнь. Такие откровенные признания, характерные практически для всех современных пьес, являются результатом самопознания и самооценки, без которых невозможно дальнейшее движение в осознании себя как личности и как члена общества.

Исповедальность героя «новой драмы» выражается и в признании им своих грехов. Раскаяние как первая ступень исповеди в сюжетах пьес современных авторов встречается довольно часто. Персонаж исповедуется перед самим собой или отдельным доверенным лицом. В качестве духовника выступает, конечно, не священнослужитель. Субъект раскаяния по-настоящему довериться может только тому, в ком он видит партнера по несчастью, такого же человека, ищущего свое место в жизни. Не стоит, однако, думать, что исповедальность присуща всякому герою изначально. Нередко признание в грехах и прегрешениях возникает только вследствие вмешательства внешнего фактора. Так, например, происходит в пьесе «Включите свет!» Владимира и Олега Пресняковых, где откровенный разговор сына с матерью спровоцировало отключение во всем квартале электричества.

Иногда исповедальный текст, облаченный в форму раскаяния, остается в разряде «откровенного признания в чем-нибудь, сообщения своих мыслей, взглядов» и не содержит в себе признания вины. Очень показательна в этом смысле «Наташина мечта» Ярославы Пулинович. Сюжет пьесы составляет рассказ юной героини о том, как она решается на преступление ради своей любви. Речь на суде воспитанницы детского дома – это взволнованная и страстная исповедь. Однако искреннего раскаяния шестнадцатилетней девочки, которая жестоко, до состояния клинической смерти, избила соперницу, не происходит. «Я первая в него влюбилась», – наивно, но самоуверенно отстаивает Наташа свою правоту.

Необходимо заметить, что принцип исповедальности присущ не только произведениям, принадлежащим движению «новой драмы». Он также лежит в основании современной лирики и эпических жанров художественной литературы. Высокую степень популярности имеет дневниковая проза, где исповедь является необходимым компонентом содержания (Ирина Денежкина, Сергей Сакин, Павел Тетерский, Сергей Шаргунов, Дмитрий Воденников). Однако именно «новая драма» сконцентрировала в себе черты исповедальности, характерные для явлений литературы и искусства 2000-х гг. Рассмотрим некоторые из них, проявляющиеся наиболее отчетливо.

Фрагментарность исповедальных высказываний. Чаще всего откровенное признание или раскаяние в совершенном поступке является единичным фактом, не выводит персонаж на общий суд людей и не ведет его к отречению от прежней жизни. В пьесе Вячеслава Дурненкова «Мир молится за меня» мошенник и грабитель Артур признает, что главное в жизни для него самого и его подельницы – исключительно собственная выгода, добытая обманом и насилием. Несмотря на то, что он задается вопросом о смысле жизни, вызывает «скорую помощь» пострадавшему от его рук человеку, ругает за нерасторопность врачей, сожалеет о своем поступке и даже откровенно признает свою вину («Что мы за люди?»), своей совести он позволяет проснуться ненадолго. Уже следующий за этим признанием поступок – бегство с места преступления, т. е. возвращение к привычному распорядку жизни. Прощение самого себя – результат отсутствия четких нравственных устоев, системы координат, в которой должна производиться оценка собственных действий.

Еще один пример, подтверждающий фрагментарность исповедальных текстов, приведем из пьесы Василия Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю». Через всю пьесу проходит рассказанная героем Димой история его жизни. О том, как после смерти матери отец запил и потерял работу начальника в гороно, как пришлось разменивать квартиру и переезжать на окраину, как терпел унижения от учителей. Остро переживая свои неудачи, он однажды в день своего рождения принес в школу конфеты с кладбища, чтобы угостить одноклассников: «Каждому по три штуки. У нас как бы всегда по две приносили, а я по три. <…> Все, раздал такой. Все такие сидят, разворачивают, а оттуда… Муравьи оттуда! А все же знали, что я у кладбища живу. Кошмар!

Че было! Меня потом в пионеры в эти позже всех приняли. Кошмар! <…> Сейчас-то смешно, а тогда воще повесится хотел. Стыдоба». Признание в проступке, чувство стыда не перерастают в отречение от прежнего существования. Пересмотра всей жизненной позиции не происходит. Собственно, сама эта позиция остается неясной, непроговоренной. Формирование собственных взглядов невозможно без базисных процессов идентификации, которая подразумевает отождествление себя с определенной социальной группой, образом, архетипом, другим человеком, принятых личностью в качестве идеала. Нетрудно догадаться, что в эпоху безвременья для страны и в период актуализации для героя «новой драмы» процессов идентификации такой идеал попросту отсутствует. В конце пьесы, по ремарке автора, Дима и его подруга Лера «…вдруг начинают плакать. Громко. Не стесняясь друг друга. В голос». Слово оказывается неспособным целиком и полностью выразить искреннее и наивное стремление к добру и любви. Чем глубже уровень смыслов, которые требуют выхода к другому, тем менее вербальными становятся формы их выражения. Только через слезы становится возможным нравственное очищение и хоть сколько-нибудь заметное изменение жизненных ориентиров. Раскаяние, как проговоренное слово, остается в числе единичных фактов биографии героя, а покаяние, как высший уровень исповедального поступка, для него оказывается недоступным. В целом, заявленная исповедальная тональность текста персонажа не является абсолютной, до конца осуществленной.

Стремление к точности исповедального высказывания. Герой 2000-х гг. осознает, что адекватно понятым быть трудно, почти невозможно. Поэтому такое пристальное внимание авторы уделяют лексическому оформлению мыслей своих героев. Выбор слов сродни выбору тем для сообщения чего-то очень важного из «Синего слесаря» Михаила Дурненкова. Говоря словами Героя из этой пьесы, «все, что ни придумаешь, все, что ни выдумаешь, уже есть». Другой персонаж, Ренат, один из тех, кто хотел говорить о жизни, у которого и «мир внутренний есть и все на свете», мучается от того, что в рассказе заводских работяг о себе «просто какие-то подонки получаются – бухают все время и все. Больше ничего не делают».

Стремление к точности исповедального высказывания, прежде всего, является результатом многочисленных повторов слов и значений, всякого рода уточнений. Избыточность речевых средств может сделать текст в какой-то степени нескладным, деформированным. Присмотримся к речевому рисунку персонажа пьесы Евгения Гришковца «ОдноврЕмЕнно»: «Это так важно, что-то сильно почувствовать, почувствовать... Я имею в виду – ПОЧУВСТВОВАТЬ!.. Не вкус и даже не радость... а ситуацию. Ситуацию! Почувствовать то, Что есть». Важны малейшие состояния человека, его переживания, мысли, зачастую путаные и противоречащие одна другой. И хотя Гришковец сам себя не причисляет к «новой драме», эта особенность драматургического письма объединяет его с новодрамовцами. Приведем для сравнения текст эпизода из вышеупомянутой пьесы Дурненкова: «Это как если температурный сон, когда ты входишь в комнату,

проходишь ее, входишь в следующую, точно такую же, проходишь, открываешь дверь, чтобы опять попасть в ту же комнату, и так до бесконечности, до тошноты… Сложно смириться с тем, что мир это лучший автор, чем я».

Другой путь достижения точности высказывания – обращение к образной системе языка (метафорам, сравнениям, перифразам, каламбурам, иносказаниям и др.). В пример приведем сравнение, которое для усиления воздействия на собеседника использует Филипп из пьесы Михаила Дурненкова «Хлам»: «Все какое-то бессмысленное. Как будто грызешь какую-то гору в темноте, грызешь, и пока не сгрызешь, рассвет так и не наступит… А самое главное, она бесконечная, гора эта, и даже не видно, где кончается, понимаешь?». Дед, персонаж пьесы братьев Дурненковых «Культурный слой», заводит разговор с внуком о собственном внутреннем мире. Возникает двойная метафоричность высказывания персонажа. Во-первых, свой внутренний мир дед соотносит с желудком как самым больным органом и поэтому требующим особой заботы. Во-вторых, желудок (а также внутренний мир) имеет в сознании героя совершенно определенные очертания: «Пещера. Темно. Костер посредине, вокруг люди сидят. Все». В целом, точность высказывания рождается из страстного желания обязательно достучаться до партнера и быть услышанным.

Стилистическая сниженность исповедальной речи. В «новой драме» исповедь выражается не только в формах литературного (образцового) языка, но и в его обиходно-бытовых («домашних», «семейно-доверительных») вариантах. Широко используется социолект – речевые особенности, характерные для какой-либо социальной группы. Не менее популярна техника verbatim, основанная на использовании диалогов реальных людей и приближающая произносимый текст к «языку улиц». Особое место занимает обсценная лексика, которая даже в исповеди не сдает своих позиций, достаточно устойчивых в современных текстах.

Снижение лексических и синтаксических форм обусловлено стремлением к устранению эстетического барьера между литературой и действительностью, которое, в свою очередь, продиктовано желанием взглянуть на жизнь изнутри, оказаться в самом ее эпицентре. Очевидно, по мнению драматургов, отступление от общеобязательных норм и даже использование грубой, нецензурной лексики, определяющее нижний языковой порог персонажа, должно вызывать особое доверие к его слову. Наделяя своих героев миссией проговаривать очень важные смыслы, автор уберегает их от высокопарности, велеречивости. Психологическое насилие в форме грубых, жестких слов позволяет сделать исповедь живой, искренней, придать ей статус реальности.

Не менее важную причину использования слов со стилистически сниженным, грубым и даже вульгарным оттенком называет филолог Ю. А. Панов. Она заключается в «отставании сознания от реальности», когда новое «не находит еще выражения в конкретных терминах (и формах. – *В. Ч.*) языка» [4]. В рассматриваемом нами направлении

драматургии этим «новым» является та степень искренности, которая не находит выражения в литературном слове, в определенном смысле устоявшемся, общепринятом.

В конкретных текстах, относящихся к направлению «новой драмы», рассмотренные выше черты исповедальности проявляются с разной степенью отчетливости. Пространство текста может демонстрировать обострение или ослабление каждой из них, согласованность или противоречивость их отношений. В целом, исповедальность героев «новой драмы» носит адаптивный характер по отношению к меняющейся реальности.

Библиографические ссылки

1. Чепурина В. В. Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме» // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 5–14.
2. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1987. – 797 с.
3. Болотян И. О драме в современном театре: verbatim [Электронный ресурс]. – URL: http://5ka.su/ref/culture/0_object31554.html
4. Панов Ю. А. Экспансия сниженной лексики как заполнение лексических и стилистических лакун [Электронный ресурс] // Язык, коммуникация и социальная среда. – URL: http//tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/PanovLSE2001.htm

А. И. Бураченко

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ СТАТУС ПЕЧАТНОГО «СЛОВА О ТЕАТРЕ»: СМЕНА ПАРАДИГМЫ?

Критика, помимо прочих имманентно присущих функций, является зеркалом театрального процесса. Понятно, что критика вводит в культурный контекст деятельность театра, давая оценку художественным явлениям, проектам театра, но при этом функциональность критики, как особого метаязыка культуры, проявляется и в качестве специфического лакмуса модели театрального процесса.

Если попытаться выяснить специфику этой модели, то, в первую очередь, следует оттолкнуться от понимания специфики театрального процесса. Театральный процесс – это совокупность явлений театральной жизни, которая связана с созданием и просмотром спектаклей. По сути, основой театральной коммуникации являются взаимоотношения **театра** и **зрителя**, они являются главными участниками театрального процесса. Однако немаловажным участником процесса является **учредитель**, как, в первую очередь, источник материально-технического и финансового обеспечения деятельности театра.

В данных взаимоотношениях специфично положение **критики**. В идеале критика не является представителем ни одной из групп: со зрителем ее объединяет нахождение по одну сторону рампы, но в то же время разделяет уровень требований, предъявляемых к театру, к спектаклям; с театром – понимание истинного значения театра как особого социального института художественного осмысления реальности, с другой стороны, критик выступает с высоты так или иначе понимаемого общественного идеала, что, в принципе, позволяет оставаться на равных с театром, но, как это ни парадоксально звучит, требует от критика исполнения функции оппонента театру. С учредителем критику связывает система опосредованных отношений; прямое общение возможно, но редко, ибо учредитель не воздействует на критика, критик также не является главным референтом для учредителя. Так зачастую идейно-художественная составляющая в соотношении с финансовыми и плановыми показателями не становится доминирующей в оценке учредителем результатов деятельности театра.

В заявленной схеме не представлены иные субъекты театрального процесса, например, **историк, меценат** и др. К тому же, зритель неоднороден, по статистике 8 % населения являются непосредственными участниками театрального процесса, остальные – либо потенциальные зрители, либо те, которые никогда не придут в театр по различным причинам. Так или иначе, но эти зрительские сегменты влияют на систему «театр-зритель», превращая город в театральный / нетеатральный.

Другими словами, критика – это компетентный общественный представитель, деятельность которого полиадресна, или – прямо направлена и на зрителя, и на театр. Но все же деятельность критика жестко детерминирована спектаклем, как посредником коммуникации «театр – зритель». Следовательно, идеальным плацдармом критического выступления являются размышления о спектакле, именно через спектакль критик постигает законы жизни, опосредованно сообщая свое отношение к проблеме и ее художественном разрешении в спектакле как театру, так и зрителю.

Но данная модель идеальна, т. к. в реальности роль критика в данных структурных отношениях нестабильна. Утверждаю, что в настоящее время складывается новая парадигма, связанная со сменой отношений «театр-критика», «критика-зритель». В принципе, можно говорить о том, что размывается статус критики, она теряет свою независимость в театральном процессе, а, следовательно, утрачивает качественное своеобразие. Исследованию причин этого явления я и посвящу данную статью.

Важнейшие из причин, ставшие толчком к формированию особого проекта в XX в., – тенденция к общедоступности культуры, выдвижение зрителя в качестве доминирующей части художественной коммуникации. Именно забота о зрителе становится главной в процессе выстраивания модели управления культурой при советской власти (не принципиально сейчас, что помимо просвещенческих реализовывались и идеологические интенции того периода, они так или иначе были направлены на зрителя; как верно заметила И. Вишневская о ситуации 30-х гг., оказалось, что «театральная

рецензия – не тихая кабинетная работа, но оружие, направленное либо на духовный рост самых широких масс, либо на их эстетически-государственное оболванивание» [6, с. 47]).

«Театр – искусство массовое» – такой лозунг в общем виде мог бы представить тот идеал, к которому стремились хозяева новой власти. При всей идеологической направленности данного лозунга, а также результатах, которых старались достичь большевики, этот лозунг достиг своей цели, при этом по существу результаты не носили негативных последствий для культуры в целом. В одном из последних изданий, где анализируется массовая культура советского общества, подчеркивается, что она «отражает не столько особенности общественного сознания, сколько идеологию партийно-государственного аппарата, точнее, ту идеологию, которую этот аппарат стремился навязать обществу» [10, с. 665]. Однако в сравнении с современной культурной парадигмой (связанной с утверждением рыночной стихии также в общественной жизни) советская массовая культура характеризуется следующим набором качеств: «пропаганда чувства патриотизма, коллективизма, самопожертвования, культ интересов общества, под которыми, впрочем, подразумевались прежде всего интересы партии» – поэтому авторы цитируемого издания делают следующий вывод: «Массовая культура советского общества, при всех ее очевидных недостатках, была нацелена на формирование творческой, созидательной осмысленности жизни» [10, с. 667].

Критика была призвана реализовывать данный проект. По сути, критика советского периода по своему составу не была однородна. Именно эта неоднородность и рождала то драматическое напряжение, которое сделало театральную критику одним из главных действующих лиц театрального процесса XX в. Теоретики РАППа подразделяли деятелей критической сферы на три группы: критики-формальные социологи (форсоцы), критики-эстеты и дилетантствующие публицисты. Несмотря на специфическую лексику, данное разделение отражает явление в полноте; критики различно именовались, но суть оставалась прежней: форсоцы стали основой для формирования официальной критики, «эстетствующие» – художественной критики, «дилетантствующие публицисты» – рабкоровского движения (которое не стало доминирующим на весь советский период). Своеобразна рапповская характеристика этих направлений. «Для форсоцов характерен поверхностный социологический анализ спектакля без диалектического марксистского анализа театрального явления. Такого рода методология неизбежно ведет к ошибочным, механистическим вульгарным оценкам, при которых реакционный спектакль причисляется к революционным и наоборот. <…> Критика эстетствующая, имеющая своих представителей и среди коммунистов, подходит к спектаклю с точки зрения его самодовлеющей театральности, технологических приемов театрального мастерства, совершенно абстрагируясь от социально-политического и идейного значения спектакля. <…> Дилетантствующие же публицисты подходят к оценке спектакля исключительно с точки зрения его примитивно-агитационного зна-

чения, механически отрывая художественное значение спектакля от его общественно-политической весомости» [13, с. 15]. Ставка новой власти была сделана на форсоцов, именно из их стана начали выращивать представителей «официальной» критики.

В иной ситуации оказалась критика художественная, или «эстетская», как ее определили рапповцы. Особое бытование «критики по большому счету» (взросшей на дрожжах молодого театроведения), ее непригодность для управления культурой, тотального контроля за искусством сделали ее основной мишенью власти. Травля «эстетствующей» критики началась еще в 1920-е гг., причем неугодна данная критика была всем: и государству, и журналистской братии. Один из крупнейших театроведов советского периода Б. Алперс, проведя исследование критики того периода, высказал следующее: «Если профессиональная критика перестает выражать общественную оценку того или иного спектакля, если в этом ее с успехом заменят рабкоровские рецензии и анкетные опросы, то, хотя бы, в специальной области, в анализе технических приемов критика должна быть грамотной и квалифицированной, что, к сожалению, не наблюдается в нашей критической практике. Профессиональная критика в области сценической грамоты так же беспомощна, как и в оценке социальной полезности спектакля» [1, с. 10]. Художественной критике вообще отказывали в будущем. Один из руководителей журнала «На посту» С. Родов писал: «Эстетическая критика есть специфическое орудие самозащиты обреченного класса. И *только* самозащиты, ибо ни для творчества, ни для нападения она не годится. Опирается она главным образом на авторитет прошлого, на представления, привитые обществу еще в период силы класса, которому она служит, на каноны, которые она сама устанавливала или устанавливает, исходя из классовых интересов той литературы, которую она защищает» [17, с. 87]. Театральной критике (художественного толка) отказывали и в связи с жизнью: «теакритики варятся в своем собственном соку, вращаются в замкнутом театральном кругу, в кругу, так называемых, жрецов искусства, в силу чего наша теакритика приобретает жреческий характер» [16, с. 266].

Низведение «художественной» критики не уничтожило ее, наоборот, обнаружило ее особенную способность выживать, несмотря даже на открытую борьбу с ней (советская критика в своем багаже имеет несколько постановлений, в которых явно указывается на ненужность такой критики, проговариваются способы борьбы с ней). Если 20-е гг. можно определить как период организационных мероприятий, поисков в области театральной критики, своеобразной подготовки почвы, то следующее десятилетие решало вопросы реализации проекта коммунистической критики в «живом» культурном процессе. Процесс упрочения официальной (партийной) критики в реалиях театральной жизни 30-х гг. рассмотрен Н. Песочинским. В своей статье «“Великий перелом” в театральной критике (1930)» данный автор определяет 1930 г. как «год активной работы по созданию симбиоза идеологического нормирования культуры и теории драмы» в театроведении [14, с. 102], когда руководство театральной сферы концентри-

рует свое внимание на укреплении истинно советского типа критики: проводятся чистки рядов не только театра, но и критики. Внимание власти начинает сосредотачиваться на идеологической стороне деятельности театров и критиков, и, как следствие, главным объектом анализа театрального искусства становится драма: «в отличие от 20-х годов, когда критика исследовала, прежде всего, режиссуру и творческие методы сценического искусства, теперь основное внимание переносится на тематику драматургии» [14, с. 101]. Также, отмечает Н. Песочинский, общая тенденция в культуре приводила к снижению художественного уровня спектаклей, в которых «выражение идей теперь должно было стать еще более прямолинейным и, следовательно, более легко контролируемым» [14, с. 106]. Представительство критики (в ее истинном значении) в печатных изданиях резко сокращается. В 40-е гг. критика обретает изустный статус, только лишь это помогло ей выжить в сталинское средневековье. Как отмечает Н. Ястребова, в то время «идеи распространяются на уровнях очевидцев, непубликуемых стенограмм, пересказов, семинаров, частных суждений, импровизированных споров» [23, с. 147], «критика пробует самосохраниться в формах своего иного реального пребывания, «нефиксируемого» адаптивного существования» [23, с. 147].

С наступлением «оттепели» эта критика становится властителем дум, именно в этот период возникает критический кодекс, который негласно соблюдается представителями данной «субкультуры». Несмотря на различные государственные акции [см. подробнее: 12], направленные на обуздание этой критики, после 1960-х, имея прививку 30–40-х гг., она научилась обходить препоны официоза. Как отмечает А. Шалашова, «искусство вступает в активный диалог с публикой, оно аллюзионно, наполнено социальными мотивами и проблемами, оно ищет ответов на современные вопросы, занято поисками нравственных ориентиров. Однако манифестация идей рождала противодействие власти, усиление надзора за искусством. Именно в 60-е годы вновь возникает феномен “эзопова языка”» [22]. Уже по-иному рассматривались отношения критики с театром; вот идеал «художественной» критики, заявленный в 60-е гг.: «Рецензия есть духовная встреча двух людей, встреча двух личностей: того, кто пишет, и того, о ком пишется. Это не рабское растворение в объекте и не субъективистское растворение объекта в себе, это не он и не я, это что-то третье, что-то совершенно новое, это наша встреча, наше со-бытие. В чем тут сложность? В том, что это “со-бытие” раскрывает одновременно духовный мир двух разных людей... Это соединение двух начал в третьем очень остро» [3, с. 3].

В 1970-е художественная критика завоевала главенствующее положение, и связано это было, в первую очередь, с тем, что в этот период укрепляется недоверие общественности к официальной критике. «Официальная критика в передовицах “Правды” и “Литературной газеты” вместо эффективного разгрома занималась запоздалым осуждением уже после появления «идейно вредного» произведения» [20, с. 360]. «Сами же художники все чаще рассматривали официальную критику как некомпетентную идеоло-

гическую инстанцию, не умеющую или не желающую беспристрастно анализировать художественную сторону произведений. <…> В результате официальная критика все более превращалась в собрание панегириков» [20, с. 361].

Именно после 1960-х «эстетическая» критика вернула себе ведущие позиции. Как отмечала Е. Пульхритудова, театральное многообразие, сложность театрального языка «настоятельно требуют от поколения критиков, пишущих о театре в 70-е, владения навыками описания сценического текста» [15, с. 32]. Ибо, «преодолев надуманный и неоправданный «литературоцентризм», навязанный театру и кинематографу на рубеже 40-х и 50-х, обогатившись духовным и эстетическим опытом 60-х годов, критика 70-х совершенно по-новому открыла непреходящую ценность искусства слова для искусства театра» [Там же, с. 34]. «Критик-оппонент» (20-е гг.), «критик-энтузиаст» (30–40-е гг.), «критик-заступник» (50–80-е гг.) – вот тот путь, которая прошла данная критика (которую можно назвать «критикой по большому счету») в советский период [см.: 7].

Такова была магистральная линия развития критики: в противоборстве официальной и художественной критики рождалось осмысление театра XX в.

Вернемся к воплощению особого проекта, связанного с театром. Как нам кажется, данный проект (под лозунгом «Театр – искусство массовое») воплотился, но… без участия критики. Еще в 20-е гг. Б. Алперс, исследуя природу современного ему театра, обозначил, что «приговор зрительного зала является окончательным и не подлежит “обжалованию”, и никто в будущем не сумеет проверить его правильности» [2, с. 9]. Не случайно уже в газетах конца XIX в. «ссылка на зрительскую оценку, на реакцию публики становится непременной составной частью критического отзыва» [8, с. 166]. В советское же время зритель… *исчезает* из публикаций, он становится неважной фигурой в серьезной рефлексии относительно театрального процесса. В 1950-е гг. А. Свободин, анализируя бешеный зрительский успех средней драматургии, среднего спектакля, по ней поставленного, констатировал: «В театроведении и в рецензировании слишком процветает анализ с узкотеатральных позиций. Критики слишком часто ссылаются ныне на ту истину, что театр формирует своего зрителя, и слишком редко на ту, что зритель формирует свой театр. Происходит крен. В анализе сцены достигнута большая изощренность, в анализе зрительного зала господствует примитив. Зритель стандартно делится на “самого передового” и на “мещан”. Первым клянутся, второго темпераментно разносят. Продолжаются статьи, где авторы с легкостью необыкновенной отождествляют себя со зрителем или просто выдумывают последнего. …Когда-то рецензенты часто заканчивали свои отчеты, написанные в ночь после премьеры, словами: “Спектакль несомненно будет иметь успех у публики”, – а бывало и добавляли и у какой именно публики. Теперь никто (кроме разве театральных администраторов) не берет на себя смелость предсказать судьбу спектакля. Не потому ли, что у пишущих исчезла привычка смотреть не только на сцену?» [18, с. 77].

(Или, например, мнение М. Туровской: «Критика пока еще не научилась – не только анализировать черты массового вкуса, но хотя бы быть к ним внимательной» [21, с. 30]). Это обвинение – не дань «оттепели» и связанным с ней процессам демократизации, это – черта той критики, которая, находясь в оппозиции к официальному пониманию искусства, становилась лишь заступницей художника.

С другой стороны, официальная критика, клявшаяся в верности зрителю, была от него еще дальше, чем критика художественная: приверженность идеологии не давала возможности исследовать коммуникацию «театр – зритель».

Иная ситуация сложилась в постсовесткий период. Геополитические, а следовательно и культурные изменения коснулись и театральной критики. Уже в 1993 г. театральные деятели почувствовали «лапы» рыночной экономики. Вот как писал В. Семеновский, главный редактор «Московского наблюдателя»: в советскую эпоху «в обмен на цензурованную душу периодическому изданию гарантировалась бессрочная жизнь. А свобода не гарантирует ничего: ни зарплату, ни редакционное помещение, ни типографские мощи» [19, с. 3]. Основания для критики как особого института самосознания стали исчезать, начал пробиваться запрос на людей с бойким пером, но решающих другие, чуждые отечественной традиции задачи. Как отмечает И. Вишневская, «театральная рецензия, только освободившись от идеологической опеки, немедленно повязала себя новой зависимостью, зависимостью от денежного мешка, от тех или иных крепко завязанных связей с корифеями нынешней сцены» [6, с. 47]. Отсюда у именитого театроведа возникла рефлексия по поводу самоустранения с критического поля брани: «Мне расхотелось писать рецензии, потому что театроведческий анализ никому теперь и не нужен – постоянно просят “поменьше театроведения”, “побольше клубнички” – таков сегодня “товарный лозунг” текущей прессы. Мне расхотелось писать рецензии, потому что слова “скандал”, “шок”, “сенсация”, “криминал” стали главными в рассуждениях о жизни театра. Мне расхотелось писать рецензии еще и потому, что, по сложившейся писательской судьбе, уже не умею пользоваться письмом открыто-физиологическим, ощущениями сугубо эротическими, сведениями – исключительно пиратскими. Мне расхотелось писать рецензии и оттого, что если они не комплиментарны, то попросту и не нужны театру, критиков называют критиканами, врагами подлинного искусства и все так же неудавшимися практиками сцены» [Там же].

Ей вторят коллеги по критическому цеху. Г. Заславский: «Главная проблема сегодня в том, что театральная критика как профессия умирает и уступает место даже не театральной журналистике, а заметкам рекламных агентов, жалких театральных коммивояжеров» [9, с. 58]. Н. Казьмина: «В общем, причин говорить сегодня о критике много. Одни из очевидных, на мой взгляд, – вкусовщина, агрессивное дилетантство, бесцеремонность (а то и просто хамство) и всевозрастающее косноязычие» [11, с. 5]. А. Карась: «…Роль театрального критика изменилась в обществе. Сама среда, в которой критик был порой раздражающей, но почти всегда необходимой, родственной

частью целого, распалась. Разобщение людей в капиталистической России затронуло (хотя все еще не так сильно) и людей театра. Нет больше единых для всех авторитетов. Мы стали от всего свободны. Сегодня критика плотно срослась с газетным репортерством и стала частью разнообразных рыночных сфер обслуживания» [5, с. 22] и др.

Критик перестал быть своеобразным медиумом, его функции с элитарных сменились на утилитарные. Отсюда иное видение критики у театральных деятелей. К примеру, П. Руднев, идеализируя ситуацию, считает, что «теперь нужно дело критика. Критик сегодня – единственный независимый деятель театра. Он в идеале всесторонне образован. <…> Критик мобилен и коммуникабелен. Именно критику сегодня доступны функции, которые перестали выполнять общественные организации и союзы: обмен, сбор и дистрибуция театральной информации, связывание художников между собой, различная экспертная и консультационная работа, распространение пьес, поездки, культурные связи, агентская работа. Критик как никогда нужен в качестве помощника театра, по большей части сегодня оставленного государством и обществом» [5, с. 21].

Другими словами, в настоящее время критик не является полноценным участником театрального процесса, или – его деятельность не является востребованной культурой и театральным процессом в том качестве, которое являлось содержательным основанием при укреплении статуса критики как участника коммуникации. Помимо прочего, особость критики в современности, которую подчеркнул П. Руднев, на которую он уповает во имя процветания театрального дела, в реальности оборачивается подменой функциональности критики. Особенную ситуацию представляет собой критика в региональном театральном процессе.

В Кемерово, например, единственным критиком является О. Штраус, которая возглавляет отдел культуры областной газеты «Кузбасс». Редким становится анализ спектакля с позиций оппонента, с позиций выражения определенного общественного идеала. Функции критики с «рефлексирующих» сменились на «обслуживающие», зачастую публикации о театре грешат отсутствием аналитики, выражением субъективного мнения, пристрастностью к определенной идее, независимо от соответствия данной идеи содержанию и форме спектакля. Так, например, непоследовательность О. Штраус привела к нескольким казусам в ее деятельности.

Формат статьи не позволяет описать специфичность ситуации в регионе, скажу лишь о примечательном факте. Весной 2010 г. на канале «ТВ-Мост» прошла передача «ПроАРТ», посвященная театральной критике. Казалось бы, уникальная ситуация, критике посвящают целую передачу, но особенность ее в том, что о необходимости критики размышляют директора кемеровских театров, т. е. те, которым необходимо «продать» театральный товар, что поневоле превратило передачу из злободневной в «заказную».

В советское время институт критики развивался сверху, но при этом, например, в 1980-е гг. была создана секция критики [4], которая исполнила необходимую функцию рефлексии жизни общества, жизни театра.

Библиографические ссылки

1. Алперс Б. К итогам анкеты о критике // Новый зритель. – 1925. – № 20.
2. Алперс Б. Как смотреть и оценивать спектакль. – М.; Л.: Молодая гвардия, 1928.
3. Аннинский Л. Самый странный жанр // Литературная газета. – 1966. – 16 июня.
4. Бураченко А. И. Секция критики при Кемеровском отделении ВТО (первая половина 80-х годов): этап становления // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / гл. ред. Г. А. Жерновая. – Кемерово, 2005. – Вып. 4.
5. Взгляд сверху. На вопросы молодежной редакции отвечают театральные критики и театроведы. О профессии и о себе… // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 2 (52).
6. Вишневская И. Рецензия – былая любовь и нынешняя боль // Театральная жизнь. – 1999. – № 10.
7. Гаевский В. Театр и его двойник // Театр. – 2003. – № 5. – С. 75–81.
8. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
9. Заславский Г., Ажгихина Н. Есть ли будущее у театральной критики? / Беседу вела Н. Ажгихина // Журналист. – 2006. – № 3.
10. Источниковедение новейшей истории России: теория и практика / под общ. ред. А. К. Соколова. – М.: РОССПЭН, 2004.
11. Казьмина Н. Театр, который мы потеряли. И критика, которую мы приобрели // Труд. – 2001. – № 195. – 20 окт.
12. Кузнецова Е. И. Государство и театр: экономика, организация, творчество: Середина 1960-х – начало 1980-х годов / Рос. терминологическое общество РоссТерм. – М.: Тровант, 2000. – 154 с.
13. О задачах РАПП на театральном фронте: Постановление секретариата РАПП // Советский театр. – 1931. – № 10–11.
14. Песочинский Н. В. «Великий перелом» в театральной критике (1930) // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / редкол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) и др. – СПб.: ЛГИТМиК, 1991.
15. Пульхритудова Е. М. Театральный процесс 70-х годов и его отражение в театральной критике (по материалам журнала «Театр» и «Литературной газеты») // Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики: сб. ст. / под ред. А. Г. Бочарова. – М.: Изд-во МГУ, 1982.
16. Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), май 1927 г. / под ред. С. Н. Крылова. – М.; Л.: Кинопечать, 1927.
17. Родов С. А. Эстетическая критика как орудие классовой самозащиты // Критика 1917–1932 годов: хрестоматия / сост. Е. А. Добренко. – М.: ООО «Изд-во Астрель»; ООО «Изд-во АСТ», 2003.
18. Свободин А. Двести оборотов «Колеса счастья» // Театр. – 1957. – № 5.
19. Семеновский В. Кому мы нужны // Московский наблюдатель. – 1993. – № 2–3.
20. Соколов К. Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985 гг.). – СПб.: Нестор-История, 2007.

21. Туровская М. О некоторых проблемах критики зрелищных искусств // Вопросы эффективности литературно-художественной критики: материалы науч.-практ. конф., Москва, 17–18 апреля 1980 г. – М.: Изд-во МГУ, 1980.
22. Шалашова А. В. Текст спектакля и контекст эпохи: советский театр 60-х годов читает русскую классику: автореф. дис. … канд. искусствоведения / ГИТИС. – М., 2009. – URL: http://www.gitis.su/rus/dissertations/notices/shalashova_auto.shtml от 29.06.2009.
23. Ястребова Н. А. Театральная пресса 30–40-х годов // Художественная критика и общественное мнение: сб. ст. / редкол.: А. Я. Зись (отв. ред.) и др. – М.: Б. и., 1992.

Е. О. Кизицкая

Государственная телерадиокомпания «Кузбасс»

РЕЧЕВАЯ КУЛЬТУРА ЭЛЕКТРОННЫХ СМИ: ПРИЧИНЫ ТРАНСФОРМАЦИИ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В отличие от литературного процесса, который опосредованно, через всю прослойку культуры выявляет объективные общественные условия жизни, творческий процесс на телевидении непосредственно связан с текущими политическими и иными событиями в обществе. В этом суть телевидения как средства массовой информации. Закон о цензуре в СМИ уже готовится в кабинетах Государственной думы. Ожидаемое ужесточение контроля касается не столько информации, сколько манеры и формы ее подачи. Это факт следует рассматривать как результат реакции на чрезмерную свободу, а подчас и неграмотность ведущих телепрограмм. Нас интересуют причины трансформации звучащей в кадре речи, а также изменения личности телеведущего.

Нужно отметить, анализ литературы, осуществленный нами, доказывает, что работ, посвященных электронным СМИ, не так много. Более того, те, которые содержит летопись авторефератов с 2000 по 2010 гг., направлены на осмысление процессов трансформации СМИ в политической либо бизнес-среде России. Кроме того, в них исследуется опыт зарубежных вещателей, в частности, Швеции и Германии. Российское региональное телевидение 1990-х как фактор духовно-нравственного воспитания личности, а также особенности его функционирования на рубеже веков рассматриваются лишь в трех работах – на примере Белгородского ТВ, Красноярского края и Дальнего Востока. Опыт телекомпаний Западной Сибири не представлен. Недостаточность теоретического осмысления в этой области крайне затрудняет разработку практических рекомендаций по исправлению сложившегося положения.

В новой России на крах идеологической системы остро и живо отреагировали СМИ. Общество стремилось к оперативной информации, и в середине 1990-х таким источником выступило телевидение. Для этого периода характерен бурный рост региональных частных телекомпаний. В момент становления альтернативного телевидения

на территории Сибири начала действовать «Новая телевизионная сибирская компания» – именно так расшифровывается аббревиатура «NTSC». Ее филиалы действовали в 4 сибирских регионах: Кемеровской, Томской, Новосибирской областях, Алтайском крае. Вместе с тем, нет ни одной работы, которая касалась бы ключевых аксиологических аспектов возникновения, расцвета и краха крупнейшей частной телекомпании Сибири, определяла бы характер и степень аудиовизуального влияния региональных компаний на формирование ценностных ориентаций современников конца XX в. В то время как NTSC предложила сибирякам во многом «революционные» информационность и оперативность. Речевые формы подачи «без купюр» обрели черты сенсационности. Ведущие максимально приблизили изложение фактов к «живой» речи большей части населения. Распространение получила речь, рождающаяся в ходе импровизации.

В последние годы удельный вес повседневной продукции СМИ неуклонно растет, повышается и влияние звучащих с телеэкранов текстов на общественное сознание. Полагаем, высокий уровень речевой культуры СМИ должен быть предметом постоянной заботы как теоретиков русской речи, так и специалистов-практиков, формирующих массив СМИ. В настоящий момент возникла острая необходимость повышения требований к культуре речи телеведущего. Предлагаемая статья направлена на рассмотрение взаимосвязи принципов отбора ведущих для ТВ и уровня речевой культуры современных электронных СМИ. Выбранная тема обусловлена явным несоответствием речевой культуры электронных СМИ кодифицированным нормам.

Прежде всего, уточним понятие «речь». В трактовке лексикографа Г. Скляревской речь рассматривается как исторически сложившаяся форма общения людей посредством языковых конструкций [см.: 1]. Речь и язык – это взаимосвязанные категории. Правила, нормы, предписания и каноны языка реализуются, трансформируются непосредственно через речь. Однако на рубеже веков значительным изменениям подверглась именно речевая культура российского общества. Д. Э. Розенталь и М. А. Теленкова в «Справочнике лингвистических терминов» используют термин «культура речи», в том числе в таком значении, как «нормативность речи, ее соответствие требованиям, предъявляемым к языку в данном языковом коллективе в определенный исторический период, соблюдение норм произношения, ударения, словоупотребления, формообразования, построения словосочетаний и предложений. Нормативность речи также включает в себя такие качества, как точность, ясность, чистота» [2, с. 225]. Рассуждая о речевой культуре, отметим, что она составляет часть индивидуальной культуры личности, во многом зависит от эрудиции индивида. Высокий уровень речевой культуры предполагает наличие развитого языкового вкуса. В 1990-е гг. речь телеведущего оказалась близка обывательскому просторечию, в ней явно прослеживалось желание максимально приблизиться к аудитории. Можно сказать, что повседневная речевая культура стала в значительной мере влиять на речь телеведущего, в определен-

ном смысле формировать ее. Вероятно, поэтому на сломе эпохи телеведущие во многом отвечали коммуникативным ожиданиям большей части зрителей. Стремление телеведущего к созданию экранного образа демократичного, понятного и близкого собеседника можно рассматривать в качестве первой причины трансформации речевой культуры электронных СМИ.

Нужно отметить, что проявление демократизма в эфире выглядело не как нарушение нормы, а как шутка, насмешка, языковая игра. Более того, свободное обращение с речевыми нормами рассматривалось как проявления демократизма. В отличие от доперестроечных и дореформенных телепередач, в 1990-е гг. на телевидении допускалось, а иногда и поощрялось использование жаргонизмов, бранной лексики. Вместе с тем, как в 1990-е, так и сейчас разговорная лексика, «находящаяся за пределами литературной нормы», вызывала серьезное беспокойство у лингвистов. Ученые, принявшие участие в почтовой дискуссии по проблеме «Состояние русского языка», проведенной Ю. Н. Карауловым, говорили о том, что изучение разговорной кодифицированной и некодифицированной лексики во многом меняет представления о русском стандартном языке [см.: 3]. В ходе обмена мнениями пришли к выводу о том, что разговорный кодифицированный и некодифицированный язык, обладая системностью, является серьезным конкурентом и альтернативой стандартному языку, т. к. имеет достаточное количество письменных и аудиовизуальных источников, необходимых для выработки нормы. Разговорный язык, конечно, не может заменить литературного языка, но вместе с этим многое из разговорного языка оседает в языке литературном, становится его частью.

В последние годы XX в. русская ментальность изменялась под значительным влиянием средств массовой информации. Главенствующая роль в этом процессе обоснованно отдана телевидению. В результате демократических реформ диктора постепенно заменил ведущий телепрограмм – журналист. Казалось бы, журналист делает то же, что и диктор: читает строчки, бегущие по телесуфлеру. Но, в отличие от диктора, журналист заметно увеличил возможность управления своим личным впечатлением на зрителя. Для убедительности своих рассуждений мы обратились к архиву телекомпании «НТЭССИ». В качестве примера приведем эпизод интервью из передачи «Шальной вопрос»: «Депутаты есть разные, есть говорящие головы, а есть упыри, они вот берут и… упыреют» [см.: 4]. Телеведущий, стремясь к эмоциональному эффекту, использует неологизм, глагольную форму от слова «упырь» – упырееют, что нарушает литературную норму. Приведем другой пример, диалог ведущих из телепередачи «Пал Иваныч – шоу»: «А мы будем прям здеся умерщвлять этих уморительных котят?» [см.: 5]. В данном случае мы сталкиваемся с безотчетным употреблением сниженной лексики, возникающей по причине низкого уровня речевой культуры. Далее телеведущий активно прибегает к просторечным формам: с легкостью применяет глагол «ложить» вместо «класть», «обратно» в значении «опять». Приведем еще один пример. Это фрагмент ре-

портажа корреспондента С. Томилова из программы «Новости НТЭССИ»: «Сегодня – 10 лет назад, на этом участке железной дороги нас посетила сущность» [см.: 6]. Здесь мы имеем дело с ошибкой, построенной на соединении взаимоисключающих понятий. Все приведенные нами примеры свидетельствуют о нарушении норм речевой культуры в электронных СМИ. У этого обстоятельства, несомненно, имеются свои причины.

Тележурналисты, речь которых мы привели в качестве примера нарушения норм, начинали свой профессиональный путь в электронных СМИ, не имея специального образования. Один из них до телевизионной деятельности был военным летчиком, другой – горным инженером. Недостаточно подготовленные новые кадры, пришедшие в СМИ в условиях отрицания всего прошлого опыта отечественной публицистики, как правило, переносили на телевидение речевую культуру, сформированную в условиях своего прежнего профессионального опыта. В данном случае на телеэкран была перенесена речевая культура военного и горняка. Кроме того, «новобранцы» в регионах не избежали повальной общероссийской тенденции, когда в ходе реорганизации электронных СМИ и создания новых каналов и программ во многих случаях демонстративно отвергалось все традиционно нормативное, а речь сознательно «причесывалась» под уличный «базар». На сломе тысячелетий в высшей школе происходили «перестроечные» процессы. Вся система учебных заведений Российской Федерации, выпускающих специалистов для средств массовой информации, несмотря на создание коммерческих учебных заведений, не имела возможности подготовить требуемое количество специалистов и обеспечить высокий уровень их речевой культуры. В Кузбассе в начале 1990-х гг. указанная ситуация с подготовкой журналистов была не менее сложной. Развал экономики в России привел к росту безработицы, особенно среди молодежи. Значительная часть наиболее активных людей, не имевших высшего журналистского образования, хлынули в средства массовой информации. Таким образом, отделение журналистики возникло на фоне «профессионального» кадрового голода в СМИ. В 2011 г., теперь уже факультет журналистики отметит свой 20-летний юбилей. А в тот период «шоковый рост» численности органов СМИ в ходе реформирования уклада жизни на всем постсоветском пространстве в целом и в Кузбассе в частности породил снижение качественного уровня телевизионного продукта. Причем это касалось, прежде всего, речевой культуры. Новые, нередко «случайные» кадры привнесли в электронные СМИ свой уровень понимания культуры речи, свой язык, свою лексику. Таким образом, вторая веская причина изменений в речевой культуре и стиле ведения телепрограмм 1990-х обусловлена отсутствием у телеведущих должной профессиональной подготовки.

Многие помнят, что в советское время экранная речь отличалась жестким редактированием, в определенной мере препятствующим не только нарушению норм, но и проявлению личностных качеств журналиста. Новая эпоха и новый телевизионный продукт повышают внимание к личности телеведущего. Тележурналист получает право

на импровизацию, комментирование фактов и событий. В то же время наблюдается явное изменение качества звучащей на телеэкране речи, связанное, во-первых, с приходом на телевидение современно (креативно, как сейчас говорят) мыслящих, легко общающихся, но, к сожалению, не подготовленных для работы в эфире журналистов. Поведение в кадре, как никогда ранее, субъективирует ведущего, представляя на обозрение не только сюжетный видеоряд, но и его самого в притягивающем внимание свете. Динамика событий и новостей находит отражение в экранной манере. Технический прогресс диктует свои требования, ставит сложные задачи. Профессионалы старшего поколения уходят не только в силу возраста, но и в силу невозможности соответствовать жестким критериям нового телевидения. Появление принципиально иного типа ведущего представляется третьей причиной трансформации речевой культуры СМИ.

Здесь, думаем, уместно напомнить, что, несмотря на минувшие 20 лет в процессе становления нового демократического государства «пленение» телезрителя языковыми нормами телевидения сохраняется. Центр тяжести потоков социальной информации все более смещается в область электронных СМИ. По данным исследований центра экстремальной журналистики, в последние десятилетия от 70 до 80 % массовой социальной информации потребители получают по каналам радио- и телевещания и лишь 20–30 % – через печатные периодические издания. Их значимость обусловлена, прежде всего, тем, что потребитель получает не только понятие, термин, но и его звуковой образ: мелодику фразы, акцентацию, манеру произношения. В то же время сохраняется доверие народа к тому, что произносят с экрана: зрители привыкли воспринимать сказанное по телевидению как образец нормы. Рассуждая о деятельности телеведущего, интересно привести мнение Татьяны Шамариной, ректора Останкинского института телевидения и радиовещания. Она считает, что «профессии телеведущего в чистом виде не существует. Раньше дикторы только читали текст, а большинство современных ведущих выполняют и журналистскую работу: сами собирают информацию, готовят материал к эфиру, а снижение редакторской требовательности к журналистам в отношении соблюдения языковых норм – это, к сожалению, последствия этого веяния времени» [см.: 7]. Приведенное мнение во многом раскрывает специфику деятельности современного телеведущего. Известно, что журналисты-телевизионщики наряду со своим чрезвычайно важным средством – речью не должны также забывать и о сопутствующих съемкам деталях (освещении, акустике, заднем плане, о своем костюме и гриме). Парадокс, но становится нормой, когда ведущий за 15 минут до эфира занят не «вычиткой» текста, не работой со словарем, а мыслями о гардеробе, вынужден самостоятельно укладывать волосы. Журналист сегодня – это без преувеличения «многостаночник». И промышленный термин приведен здесь не случайно. Эволюция телевидения во многом похожа на процесс рождения искусства из недр техники. Профессор Михаил Луков, рассматривая феномен телевизионной картины мира и ее значение в культуре повседневности, отмечал, что «сегодня речь ведущих в сравнении с советским

периодом ускорилась примерно в 1,5 раза, утратив правильность, но приобретя повышенную эмоциональность, агрессивность, выступая в сопровождении с жестикуляцией и нередко активными передвижениями. Звуковая акселерация (речь, музыкальный фон) сопровождается визуальной акселерацией (быстрая смена кадров, переключение камер, агрессивный монтаж), что так характерно для клипов и поэтому получило название "клиповость", даже "клиповое мышление"» [8, с. 73]. Нужно отметить, что постепенно у журналистов сформировалось отсутствие ярко выраженной сосредоточенности на тексте. Именно видео, а не речь становится основой телевидения. Агрессивное мелькание картинки замещает емкий, качественный текст. Появляется формат передач под названием «Без комментариев». Конец первого тысячелетия ознаменован началом прямых эфиров. Журналисты, работающие на радио- и телеканалах, сегодня нередко ощущают себя заложниками высокотехнологичных методов сбора и обработки информации, которые чаще всего сводятся к погоне за скоростью ее передачи. Прямые эфиры держат под постоянным прессингом как репортеров, так и их собеседников, что в каком-то смысле обедняет процесс общения. Отсутствует временная возможность редактировать, дожидаться подтверждения информации из других источников. Журналисты, работая в прямом эфире, всегда стоят перед выбором: избежать ошибки или выдать информацию в максимальном объеме. В эфир выходит все, независимо от качества. В то же время, если главный редактор предпринимает попытки вычитывать и править текст, возникают конфликтные ситуации. Подобные случаи, как правило, провоцируют разговоры о свободе слова, жестком возврате в советскую действительность. Кстати, по мнению писателя Фазиля Искандера, существовавшая в советские времена цензура на 90 % состояла из политических ограничений, но 10 % снимали пошлость и грубость. Сегодня в государстве-продолжателе СССР – Российской Федерации, принявшем в декабре 1991 г. Закон РФ «О средствах массовой информации», запретившем цензуру, предметно обсуждается механизм возврата ограничений. Но, в отличие от эпохи коммунистического правления, в новой России среди отправных точек законопроектов чисто политические интересы государства занимают едва ли не последнее место. На первый план выходят нормы языка, этики и морали в СМИ.

Подводя итоги размышлениям, отметим следующее. На рубеже веков, с наступлением этапа свободной журналистики, утратой прежних традиций советского телевидения, речевая культура телеведущих (пришедших на смену дикторам) оказалась в существенной зависимости от множества факторов: политических, экономических. Кроме того, изменения речевой культуры электронных СМИ связаны также с уровнем общего гуманитарного образования каждого отдельно взятого тележурналиста. В целом же причинами трансформации речевой культуры электронных СМИ послужили:

1) отмена цензуры и неверная трактовка свободы слова;

2) привлечение к деятельности в электронных СМИ лиц, не имеющих специального образования и высокого уровня речевой культуры;

3) намеренное игнорирование нейтральных языковых средств, обусловленное поиском инструмента эффективного воздействия на зрителя;

4) отмена литературной и корректорской правки;

5) утверждение в культуре общества клипового мышления, провоцирующего увеличение скорости речи;

6) формирование нового «техничного» типа ведущего, ориентированного не на осмысление закадрового текста, а на свой личный «звездный» статус и увлекательную «картинку»;

7) загруженность тележурналиста: рассредоточение его внимания на множестве задач.

Однако негативные черты трансформации речевой культуры электронных СМИ нельзя рассматривать в качестве нормы. В современных условиях развития культуры идеальной моделью для российской журналистики XXI в. становится образованная, сильная языковая личность демократического типа с высокой специальной и общекультурной подготовкой и этической ответственностью за произнесенное слово. Здесь уместны слова академика и президента Независимой академии эстетики и свободных искусств доктора филологических наук Ю. Борева: «Телевидение может включить в поле нашего зрения весь мир, способно заставить зрителя задуматься над судьбами человечества, дать художественный анализ состояния мира и раскрыть его в живых, видимых образах. Для осуществления этой возможности на телеэкран должны попасть другие, нежели сегодня, люди, с другой философской и художественной подготовкой, способные создать телеклассику, которая сможет передать последующим поколениям дух культуры и суть эпохи» [9, с. 204].

Библиографические ссылки

1. Скляревская Г. Н. Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия. – М., АСТ, 2005. – 944 с.
2. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М., АСТ, 2001. – 624 с.
3. Караулов Ю. Н. Материалы конференции «Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.philology.ru/linguistics2/koester-93.htm
4. Телепрограмма «Шальной вопрос» 06. 1999 г. // Архив телекомпании «НТЭССИ».
5. Телепрограмма «Пал Иваныч–шоу» 16.03.1998 г. // Архив телекомпании «НТЭССИ».
6. Телепрограмма «Новости НТЭССИ». 05.1997 г. // Архив телекомпании «НТЭССИ».
7. Колодин Е. Телеведущий: путь в профессию [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ucheba.ru/prof-article/1517.html
8. Луков М. В. Телевидение как «третья реальность» и телевизионная картина мира. – М.: МосГУ, 2005. – Вып. 1. – С. 56–74.
9. Борев Ю. Б Эстетика: учеб. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.

Г. С. Скударнова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

РЕЧЕВАЯ КУЛЬТУРА – СРЕДСТВО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ДИКТОРА

Язык – одно из самых великих творений человечества. Он входит существенным слагаемым в понятие нации. В языке запечатлены все этапы истории народа, его духовного развития, национального самосознания. Язык тесно связан с культурой – эта аксиома на современном этапе развития науки о языке является общепризнанной. Язык и культура имеют весьма существенные свойства, черты, которые роднят их, способствуют их взаимодействию:

- в формировании истории языка и культуры основополагающее значение имеют традиции. Благодаря им накапливается, расширяется, совершенствуется база развития языка и культуры;

- язык и культура объединяют людей; это определяется самим их назначением – собирать, обобщать, культивировать, выражать и закреплять в слове, в художественных образах, в картинах, скульптуре, в пластике танца все, что значимо для того или иного народа.

Сущностное начало языка определяется его основной функцией: в материи языка оформляется концептуальный образ мира. Известно, что любая личность, познавая окружающий мир, отражает свои знания в лексической системе языка, которая очень тесно связана с действительностью того или иного народа. Знания же о действительности, как коллективные, так и индивидуальные, предаются через слово. Согласно положению В. Гумбольдта, что «язык народа есть его дух», русский человек, как и представитель любой другой национальности, через языковые средства представляет свою духовность. Язык живет в человеке и хранит то, что можно назвать интеллектуальными духовными генами, которые переходят из поколения в поколение.

Язык существует в речевой практике. Речь – это реализация языка отдельным его носителем. Речь говорящего отражает его интеллект и культуру. По тому, как человек говорит, мы сразу и легко можем судить, с кем имеем дело: можем определить уровень его общей культуры, степень интеллигентности, психологической уравновешенности, степень возможной «закомплексованности». Наша речь – важнейшая часть не только поведения, но и ума, души, личности в целом.

Существует четкая взаимосвязь между языком и мировоззрением человека. Если знание мира сужается, обедняется и язык. В последние годы резко проявляется процесс обеднения русского языка. Что способствует этому? Во-первых – обновление и упрощение литературных норм, а освобождение от традиций нельзя считать только положительным явлением нашей жизни. Во-вторых – изменение социально-культурного фона: смещение интересов во всех слоях общества, нашествие американизмов, криминально-

го жаргона, агрессивность в речевом поведении, легализация непристойностей, утрата статуса образцовой речи в СМИ. В-третьих – то, что в современном литературном языке происходит интенсивное сближение традиционных средств выражения с обиходной разговорной стихией, с городским просторечием, с социальными и профессиональными диалектами и жаргонами. Известное раскрепощение литературных языковых норм привело к огрублению нашей речи. Изменился языковой вкус эпохи. Культурно-речевой вкус человека формируется в ходе усвоения общественных знаний, норм, правил, традиций. Поэтому вкус всегда имеет конкретно-социальную и конкретно-историческую основу. Проявляясь индивидуально, вкус отражает в своем развитии динамику общественного сознания. «Языковой вкус сегодня отражает общий хаос и поиск новых ценностей в условиях демократизации и свободы. Традиционные устои общества, весь прежний строй воспринимаются как устаревшие: не только идеология, общественное устройство, но все, включая, разумеется, манеру общения, речь и даже сам язык. За вкусом к беспредельной свободе выражения, за фамильярной развязностью тона, который в моде, часто скрывается духовный нигилизм, утрата исторической памяти и уважения к Отечеству» [3, с. 37, 39].

Язык существует в единстве языковой системы и речевой практики. Самореализация личности происходит в общении. За термином «речь» закрепились два основных значения. Так, по определению психолога В. А. Артемова, речь является ***процессом*** выражения мысли человека с целью воздействия на других людей в различных видах деятельности и общественных отношений. Речью называют также ***продукт*** этой деятельности – ***высказывание, текст***, который предполагает наличие определенной внутренней (смысловой), внешней (языковой) и конструктивной (структурной) связи отдельных его частей. Речь осуществляется на основе средств языка, который дает ей возможность выполнять функции общения, сообщения, эмоционального самовыражения и воздействия на других людей. В речи все выразительные возможности человека сливаются и фокусируются. Речь всегда индивидуальна, это творческий процесс, а творчество заложено в самой природе языка. Хорошее владение языком – показатель развитых мыслительных способностей человека, его образованности, воспитанности, общей культуры, духовно-нравственного потенциала. Самосознание личности отражается в особенностях речевого поведения. «Культура речи – область духовной культуры, связанная с применением языка; качества речи, обеспечивающие эффективное достижение цели общения при соблюдении языковых правил, этических норм и эстетических установок» [2, с. 186]. Речевая культура – средство самораскрытия, самовыражения личности. Речевая культура человека определяется следующими факторами:

- эрудицией и мировоззрением;
- культурой мышления;
- знанием языка, его выразительных возможностей и современных норм (правил);
- владением техникой речи;

- психологической культурой (умением регулировать свое эмоциональное состояние в любой ситуации общения);
- коммуникативной культурой.

В живой речи все эти элементы взаимодействуют и взаимопроникают, а в итоге – создают определенный речевой портрет говорящего. В речи они проявляются:

- в содержании текстов;
- в точности и ясности выражения мыслей;
- в богатстве языковых средств, образности речи;
- правильности, грамотности речи (основа – нормы литературного языка);
- выразительности, эстетике звучащего слова;
- в соответствии эмоциональной окрашенности речи ее содержанию, а настроения говорящего – цели высказывания;
- в манере общения, соблюдении этикетных правил.

Радио- и телевизионная речь – это разновидность ораторской речи. Основные формы работы диктора (ведущего) – закадровое чтение текста или экранное выступление. Но в любом жанре материала (видеосюжет, интервью, комментарий, выпуск новостей) диктор ведет разговор со зрителем, обращается к нему, привлекает к совместному осмыслению событий, поднятых проблем. Зритель – партнер в диалоге, поэтому диктору необходимо постоянно учитывать это и не терять общения с ним. Чтобы быть правильно понятым и убедительным, диктору нужно овладеть профессиональными умениями, навыками и приемами ораторского мастерства. Телевизионное выступление строится с учетом законов устной звучащей речи. Она выступает одновременно средством информационной коммуникации, убеждения и внушения. Речь на радио и телевидении – средство формирования общественного сознания. Она оказывает существенное влияние на развитие языка, поскольку формирует языковые стереотипы.

Условия успешного выступления диктора такие же, как и в публичной речи любого оратора. Разница заключается *в особенностях эфирного общения* с аудиторией. Они связаны с:

- массовостью телезрителей (радиослушателей);
- значительной удаленностью диктора от них;
- синхронностью восприятия речи и изображения;
- прямой обращенностью диктора к зрителю (массовому и одному человеку).

Все это определяет особые требования к внешнему, нравственному и речевому поведению диктора.

Трудности в речевом поведении диктора возникают в связи со следующими обстоятельствами:

- главная специфическая особенность ТВ-речи в том, что она носит *синкретический* характер. Синкретизм заключается в том, что в эфире используют книжно-письменную и разговорную речь;

- подготовленный письменный текст и устная форма воспроизведения: речь должна восприниматься как спонтанная, а она такой не является;

- диктор должен, сохраняя непринужденность общения, следить за четкостью произношения, громкостью голоса, композицией текста, ясностью сообщения;

- при работе в кадре ограничена жестикуляция и мимическая подвижность;

- звучащая речь предназначена для слухового восприятия и, следовательно, в высокой степени требует точности, однозначности, ясности выражения мыслей. Особую роль при этом играет техника речи: владение дыханием, голосом, четкость, разборчивость произношения (дикция), интонационная выразительность.

Синхронность восприятия звука и изображения влияет на отбор языковых средств и обусловливает следующие требования к тексту:

- структурная ясность, не допускающая хаотичности и усложненности в построении фраз (при написании текста представлять его звучащим – приближаться к устной разновидности языка);

- информативная точность, однозначность высказывания, обеспечивающая адекватность смысла восприятия речи смыслу, вложенному в нее говорящим;

- звуковая организация текста, его ритмо-мелодика и благозвучие.

Речь на телевидении рассматривается в триаде: *изображение – звук – речь*. Это единство всех элементов и составляет ТВ-произведение, звуко-зрительный образ. Сложная структура ТВ-передач обусловливает и сложную речевую структуру. Например, неподготовленный, непринужденный диалог, записанный на месте события, допускает использование тех речевых конструкций, которые нельзя употреблять в читаемом тексте. В диалоге много вставных реплик, повторов, вопросов, уточняющих сказанное собеседником.

Язык телевизионных выступлений должен быть доступным, понятным, грамотным, выразительным. Именно на ТВ-экране более всего реализуется тенденция современного русского языка к сближению речи книжной и разговорной. Но СМИ должны оставаться своеобразным «законодателем нормы литературного языка. Отсюда понятна актуальность проблемы речевой культуры ведущих радио- и телепрограмм, дикторов, редакторов и комментаторов» [1, с. 5]. Хорошее знание языка и его выразительных возможностей, высокий уровень речевой культуры необходимы каждому образованному человеку, но особенно специалисту в сферы культуры. Это – важное условие успешного общения с окружающими, показатель развитых мыслительных способностей, нравственности, общей культуры. Для будущих руководителей фото-, видеостудий высокий уровень речевой культуры – профессиональное требование. Культура речи предполагает: знание норм современного литературного языка и их соблюдение, богатство личного словаря, умение формулировать свои мысли в виде тезисов, суждений, целесообразное использование языковых средств с учетом ситуации общения и своего собеседника. Высокая речевая культура требует сознательного отношения к языку и собст-

венной речевой деятельности. Недостатки в речевой культуре диктора создают барьеры:

- зрительского интереса;
- доверия;
- полноты восприятия информации.

Среди типичных недостатков, которые отвлекают внимание зрителей и мешают восприятию сказанного, можно назвать следующее:

- непоследовательность, нечеткость в выражении мыслей;
- многословие;
- нарушение норм современного русского литературного языка (произносительных, грамматических, лексических);
- языковая «бедность»;
- обилие речевых штампов;
- интонационная невыразительность;
- нечеткое произношение отдельных звуков и даже слогов;
- многоударность в речи;
- нарушение смысловой точности;
- отсутствие навыков работы у микрофона.

Будущий руководитель фото-, видеостудии должен быть интеллигентным, образованным, творческим человеком. Творчество в данном контексте рассматривается как активный процесс развития личности путем максимальной реализации способностей с целью совершенствования окружающей действительности. В процессе изучения предмета «Дикторское мастерство» особое внимание обращается на выработку таких речевых умений и навыков, которые необходимы в различных ситуациях общения, а не только при выполнении учебно-творческих заданий. Студент должен уметь *(умение – способность сознательно и эффективно выполнять какие-либо действия на основе усвоенных знаний и опыта):*

- организовывать речь, композиционно выстраивая ее;
- творчески, сознательно выбирать языковые средства;
- ясно, четко, последовательно выражать мысли;
- следить за правильностью речи (не допускать ошибок в произношении, постановке ударения, употреблении слов и их согласовании);
- использовать параязык (поза, мимика, жесты) для поддержания контакта с собеседником;
- контролировать и совершенствовать речь в процессе общения (выступления);
- четко формулировать вопросы;
- следить за тональностью общения;
- управлять своим эмоциональным состоянием.

На занятиях студенты приобретают следующие речевые навыки (это усвоенные сложные действия, выполняемые без особого напряжения памяти, воли, внимания):

- перехода от обыденной речи к публичной;
- опережающего мышления;
- управления речевым (фонационным) дыханием;
- свободного владения голосом и четкой артикуляции;
- использования всех компонентов интонации как индивидуальных выразительных средств речи (сила голоса, темп и ритм речи, мелодика, логическое ударение, тембральная окраска голоса, передающая смену чувств, оценок, отношения говорящего).

Звучащее слово обладает большой силой психологического воздействия. Его эффективность зависит от цели, мыслей, идей, которые стремится выразить диктор, от точности их словесного оформления, от «исполнительских» способностей и обаяния. Речь – это средство самовыражения человека, потребности, свойственной каждому. Речь индивидуальна и характеризует человека как личности. Высокий уровень речевой культуры диктора будет способствовать его профессиональной самореализации и формированию индивидуального стиля.

Библиографические ссылки

1. Сенкевич М. П. Культура радио- и телевизионной речи. – М.: Высшая школа, 1997. – 92 с.
2. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М., 2000. – 694 с.
3. Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. – М., 1999. – 320 с.

Н. Л. Прокопова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ И ЭВОЛЮЦИОННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В СЦЕНИЧЕСКОМ СЛОВЕ XX СТОЛЕТИЯ

В период XX столетия неудовлетворение сценическим словом высказывалось довольно часто. Вероятно, во многом названное обстоятельство связано с революционными и эволюционными трансформациями в развитии сценической речевой культуры. Задача этой статьи состоит в определении революционных и эволюционных изменений, свойственных сценическому слову XX столетия.

Доказательство революционных изменений требует наличия фактов, свидетельствующих о радикальных, скачкообразных поворотах в функционировании сценического слова. Полагаем, таким скачкообразным поворотом явилось в начале XX столетия возникновение режиссерского театра. Театральные идеи К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова потеснили традиции декламационной культуры и определили радикально иное направление в развитии сценического слова.

Как показало проведенное нами исследование [см.: 1], в XX столетии сценическое слово эволюционировало от системы стандартов «Парадигма красноречия» к системе стандартов «Парадигма драматизма». Доказать эту позицию нам помогла концепция парадигм Т. Куна [см.: 2], касающаяся истории развития науки. Она позволила формализовать эмпирический материал, связанный с явлениями сценической речевой культуры, и распределить его на группы, соответствующие разным системам стандартов – разным парадигмам. Термином «парадигма сценической речевой культуры» мы определили совокупность компонентов, которая включает в себя тип сценической речевой культуры (или ее концептуальную модель), общие принципы выразительности звучащего слова, предпочтительные акустические свойства, технологии совершенствования голоса и речи. Содержанием названных компонентов определяются художественно-эстетические каноны звучащего слова определенного культурно-исторического периода.

Анализ эмпирического материала позволил утверждать о наличии двух парадигм в сценической речевой культуре XX столетия. На это обстоятельство указывает, прежде всего, несхожесть основополагающих принципов современных учебно-методических материалов в области сценической речи. Этот факт доказан авторитетным педагогом сценической речи профессором Ю. А. Васильевым. Монографией «Сценическая речь: движение во времени» (СПб., 2010) он подтверждает наличие методического разнобоя в преподавании сценической речи и несоответствие ряда учебно-методических работ требованиям современного театрального искусства [см.: 3]. Кроме того, действие разных парадигм доказывается присутствием конфликта воззрений между носителями сценической речевой культуры (т. е. преподавателями сценической речи, актерами, режиссерами). Основой конфликта выступает предпочтение в формировании сценической речевой культуры разных мировоззренческих установок, а значит разных парадигм. Случаев, в которых обнаруживается следование разным парадигмам, а также примеров, свидетельствующих о революционных преобразованиях в сценической речевой культуре XX столетия, можно привести немало. Обратимся к наиболее ярким. Так, примером конфликта воззрений в сценической речевой культуре можно считать столкновение позиций по поводу значимости художественного чтения (или использования монологического материала) для подготовки современного актера. Сторонники парадигмы красноречия не подвергали сомнению (не подвергают сомнению и в настоящее время) эффективность воспитания сценического слова на монологическом (повествовательном) материале, сторонники парадигмы драматизма настойчиво доказывали (доказывают и в настоящее время) эффективность воспитания сценического слова на диалогическом (игровом) материале. В практике сценической речевой культуры начало этого конфликта следует связывать с периодом первой половины XX столетия. Теоретические материалы, затрагивающие указанный конфликт, начали появляться позднее – во второй половине XX столетия [см.: 4]. Другим примером конфликта

воззрений и фактом научной революции в сценической речевой культуре является реакция носителей речевой культуры на метод воспитания речи в движении, впервые представленный на конференции 1971 г. Известный театральный педагог А. Н. Куницын, много лет возглавлявший кафедру сценической речи СПГАТИ, отмечал: «Надо сказать, что, когда мы стали использовать движение, Москва это все восприняла в штыки. Над нами шутили, издевались» [5, с. 54]. Неприятие этого нового метода, коренным образом связанного с требованиями театра XX столетия, также выступает доказательством оформления в сценической речевой культуре новой парадигмы. Приведенные примеры свидетельствуют о конфликте воззрений в среде носителей сценической речевой культуры. Наличие конфликта воззрений американский философ Т. Кун называл критерием смены парадигм и фактором, указывающим на научную революцию. В целях конкретизации революционных изменений, произошедших в сценическом слове XX столетия, остановимся более подробно на условно начальном состоянии и условно конечном состоянии трансформации сценической речевой культуры. Для этого рассмотрим особенности парадигмы красноречия и парадигмы драматизма.

Условно начальным состоянием в революционных изменениях сценического слова XX столетия выступила парадигма красноречия. Название этой системы стандартов вполне объяснимо: сценическая речевая культура первоначально формировалась на основе опыта риторики. Риторика лидировала в сфере теоретического осмысления по причине родства с философией и литературой, а также своего прикладного значения. Использование термина «красноречие» продиктовано также стремлением подчеркнуть ориентированность сценической речевой культуры на внешнюю эффектность и образцовость звучащего слова. Идеал искусства красноречия опирается на классическое понимание красоты и изысканности звучащей речи. Доказательством того, что в XX столетии парадигма красноречия явилась условно начальным состоянием, своеобразной точкой отсчета, являются разные факты. Один из них связан с особенностями содержания публикаций, посвященных сценической речевой культуре. Как правило, такие публикации вплоть до второй половины XX столетия базировались на принципах риторики. Здесь необходимо отметить, что формирование парадигмы красноречия началось задолго до XX столетия и относится к периоду античности, а ее теоретическое осмысление – к периоду французского классицизма. Материалы, связанные с технологическим аспектом сценической речевой культуры рубежа XIX–XX столетий, доказывают единоличное действие парадигмы красноречия в этот культурно-исторический период.

Расцвет театрального искусства начала XX в. создал художественно-эстетический контекст, в котором риторика уже не могла оказывать решающего воздействия на сценическую речевую культуру. Названное выше формирование режиссерского театра, театральные концепции К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова выступили в качестве нового мировоззрения в театральном искусстве. Это значительно пошатнуло позиции декламационной культуры. Начался кон-

фликт между сторонниками традиционного и нового взглядов на театральное искусство. В процессе этого конфликта, который можно рассматривать как научную революцию, в сценической речевой культуре формировалось новое мировоззрение – парадигма драматизма. Именно в этот период появляются первые учебные пособия, адресованные именно актерам, в то время как ранее практически все издания по проблемам сценической речевой культуры рубежа XIX–XX столетий классифицировались как пособия по выразительному чтению и предпосылались широкому кругу специалистов – лекторам, юристам, актерам, учителям. Формирование парадигмы драматизма обусловило радикально иное развитие сценической речевой культуры.

Прежде, чем приступить к сравнению двух парадигм, обоснуем использование термина «парадигмы драматизма». Несмотря на то, что драматизм в искусстве можно считать общим наджанровым признаком [см.: 6, с. 288–289], мы выбираем названный термин для обозначения нового мировоззрения, новой системы взглядов. Соотнесение новой парадигмы сценической речевой культуры с термином «драматизм» обусловлено, во-первых, актуализацией драмы как театрального жанра, во-вторых, стремлением искусства XX столетия к воспроизведению на сцене процесса внутреннего напряженного проживания действительности. В XX столетии парадигма драматизма была призвана сыграть роль инновационной системы стандартов. Она начала свое формирование в контексте социально-политических изменений и театральных экспериментов первой половины XX столетия. Свидетельством трансформаций в сценической речевой культуре явились изменения в концептуальной модели, в общих принципах выразительности, в предпочтительных акустических свойствах, в технологических принципах. В этой ситуации размежевание риторики и речевого искусства актера оказалось неизбежным. Ценности новой парадигмы, новой системы взглядов, новой системы стандартов поменялись. Во-первых, звучащее слово утратило свою самодостаточность. В нем стали видеть лишь некую пластичную форму, обязанную вмещать в себя интеллектуально-чувственное содержание и способную к мобильным изменениям под воздействием предлагаемых обстоятельств. Во-вторых, идеал звучащего слова сосредоточился уже не на благозвучии, а на органичности рождения слова. Такую смену установок (с благозвучия на простоту) обусловила сосредоточенность художественной культуры на «обыкновенных людях» (П. А. Сорокин). В области сценического слова это нашло выражение в стремлении к естественности звучания. Кроме того, иллюстративность, внешняя изобразительность и повествовательность уступили место интеллектуально-чувственному напряжению, лежащему в основе сценического партнерского взаимодействия. Ценности сосредоточились на довербальном содержании звучащего слова, в связи с чем и появился термин «глубинное порождение речи».

Одновременное действие двух парадигм становится особенно заметным к последней трети XX столетия. В этот период различия в мировоззренческих установках носителей сценической речевой культуры оказываются наиболее очевидными. Теоре-

тическое осмысление ценностей сценической речевой культуры неизбежно подводит к пониманию контрастного содержания двух рассматриваемых парадигм. По своим особенностям компоненты двух парадигм практически противопоставлены друг другу. Так, парадигма красноречия опирается на логический (понятийный) тип мышления. Ее основной концептуальной моделью является риторический тип сценической речевой культуры. Принципы ее выразительности обнаруживают себя в рациональности, нормативности, иллюстративности, самодостаточности звучащего слова. Предпочтительными акустическими свойствами парадигмы красноречия выступают благозвучие, мелодика повествования, пафос. Технологическую компоненту представляют метод фрагментарного (раздельного) обучения и методики прямого воздействия. В свою очередь, парадигма драматизма опирается на образный (мифопоэтический) тип мышления. У этой системы стандартов не одна, а две концептуальные модели: психолого-реалистический тип и условно-театральный тип сценической речевой культуры, обусловленные соответствующими направлениями театрального искусства. Принципами выразительности парадигмы драматизма являются сочетание рациональности и иррациональности, драматизм, импровизация, паритетное положение слова в ряду выразительных средств. Такой контраст в особенностях парадигм доказывает наличие революционных преобразований в сценическом слове. При этом подчеркнем еще раз, что революционные преобразования в сценической речевой культуре XX столетия обусловлены реформированием театра и связаны с процессом трансформации сценического слова от ценностных установок парадигмы красноречия к ценностным установкам парадигмы драматизма.

Однако наряду с революционными преобразованиями в сценической речевой культуре XX столетия имеются и эволюционные. Они относятся в большей степени к периоду конца века. Феномен новейшей сценической речевой культуры состоит в том, что имеющиеся явления нередко опираются на сочетание тенденций как парадигмы красноречия, так и парадигмы драматизма. Явления сценической речевой культуры рубежа XX–XXI столетий уже не ограничиваются риторическим, психолого-реалистическим и условно-театральным типами. Концептуальные модели сценической речевой культуры умножились. На основе названных типов (риторического, психолого-реалистического и условно-театрального) сформировались новые концептуальные модели сценической речевой культуры. Они возникли под влиянием сенситивных и идеациональных ценностей.

Термины «сенситивные ценности» и «идеациональные ценности» впервые были применены в работах П. А. Сорокина, который использовал названные понятия для обозначения двух глубоко различных типов интегрированной культуры. По мысли П. А. Сорокина, каждый тип культуры «обладает собственной ментальностью, собственной системой истины и знания, имеет собственную философию и Weltanschauung; особый тип религии и образцы “святости”; свое собственное представление о правиль-

ном и неправильном; особые формы искусства и литературы; нравы, законы, правила поведения; собственную экономическую и политическую организацию; наконец, специфический тип *человеческой личности* с особым складом ума и манерами поведения» [7, с. 61]. Полагаем, ценности сенситивной и идеациональной культуры не могут не оказывать влияние на художественную культуру в целом, а значит, и на театральное искусство и сценическое слово в частности. Именно поэтому мы убеждены в том, что эволюционные изменения в сценическом слове следует связывать с влиянием ценностей сенситивной и идеациональной культуры. Результатом названного влияния можно считать формирование указанных выше новых концептуальных моделей сценической речевой культуры.

Одной из таких новых концептуальных моделей выступает соединение психолого-реалистического и условно-театрального типов сценической речевой культуры с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей. «В преимущественно чувственный период объектами становятся “обычные люди”, “трудящиеся классы” и особенно отрицательные типы: преступники, проститутки, умственно ненормальные и прочие отбросы общества. Здесь мы имеем точную копию того, с чем уже встречались в сфере искусства, особенно в области портрета и жанра. Мы видели там, что с прогрессом чувственной ментальности “героями” живописи, скульптуры и литературы все чаще и чаще становятся “обыкновенные люди”, посредственности, трудящиеся классы и особенно социально-патологические типы» [7, с. 513]. В связи с этим, тип сценической речевой культуры, модифицированный под влиянием сенситивной суперсистемы, проявляется через смешение принципов эстетики (мировоззренческой основой такого модифицированного типа служит одновременно и классическая эстетика, и неклассическая эстетика), многомерность мышления, сочетаемость рациональности и иррациональности, приоритет движения над словом. Предпочтительные акустические свойства связаны с интонационно-мелодическими моделями иронии, агрессии, эротизма, а также с энергетической наполненностью звука (т. е. с его возможностью провоцировать интеллектуально-чувственный резонанс в зрительном зале). В качестве одного из примеров такого модифицированного типа приведем сценическую речевую культуру, свойственную «новой драме». В спектаклях, поставленных Н. Колядой, социальный статус персонажей – маргиналы. Особенности их речи обусловливает доминирование интонационно-мелодических моделей агрессии, названных нами в ряду предпочтительных акустических свойств.

Эволюционные изменения в сценической речевой культуре прослеживаются и в явлениях, возникших под влиянием ценностей идеациональной суперсистемы. По мысли П. А. Сорокина, идеациональные ценности связаны с тем, что «1) реальность понимается как не воспринимаемое чувственно, нематериальное, непреходящее Бытие (Sein); 2) цели и потребности в основном духовные; 3) степень их удовлетворения – максимальная и на высочайшем уровне; 4) способом их удовлетворения и реализации

является добровольная минимализация большинства физических потребностей, причем в максимальной степени, вплоть до полного отказа от них» [7, с. 64–65]. Идеациональные ценности нашли свое выражение в метафизических тенденциях театральной культуры. Метафизический (атмосферный) театр сконцентрирован на раскрытии и излучении глубинных смыслов слова. В качестве примера можно назвать речевую культуру в театральных экспериментах польского режиссера Ежи Гротовского, а также русского режиссера Анатолия Васильева. Их поиски соотносятся с «принципами сверхчувственности и сверхразумности Бога, как единственной реальности» (П. А. Сорокин). Тип сценической речевой культуры, модифицированный под влиянием идеациональной суперсистемы, также имеет свои особенности. Он является концептуальной моделью, представляющей собой модификацию на основе соединения психолого-реалистического и условно-театрального типов сценической речевой культуры с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей. Принципы выразительности этого типа связаны с иррациональностью, приоритетом слова над движением. Предпочтительные акустические свойства проявляются посредством внешнего монотона речевого звучания. Примером этого типа речевой культуры может служить сценическое слово спектакля-мистерии А. Васильева «Плач Иеремии».

Как видим, в сценической речевой культуре новейшего времени действуют разные концептуальные модели. Среди них три основных типа: 1) риторический, 2) психолого-реалистический, 3) условно-театральный – а также два модифицированных: 1) соединение психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей, 2) соединение психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей. Действие разных концептуальных моделей свидетельствует о неоднородности сценической речевой культуры. Степень этой неоднородности увеличивалась в процессе всего XX столетия, что и выступает свидетельством эволюционных изменений в сценической речевой культуре.

Таким образом, в сценическом слове XX столетия имеются как революционные, так и эволюционные изменения. Революционные перемены связаны с возникновением парадигмы драматизма, а эволюционные – с трансформацией сценического слова под одновременным влиянием сенситивных и идеациональных ценностей.

Библиографические ссылки

1. Прокопова Н. Л. Эволюция речевой культуры в культурном континууме: дис. … д-ра культурологии: 24.00.01: защищена 10.04.09: утв. 19.02.10. – Кемерово, 2009. – 418 с.
2. Кун Т. Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.
3. Васильев Ю. А. Сценическая речь: движение во времени: монография – СПб.: СПбГАТИ, 2010. – 320 с.
4. Галендеев В. Н. Нужно ли использовать диалог в преподавании сценической речи? // Диагностика и развитие актерской одаренности: сб. науч. тр. / отв. ред. Е. Е. Колчин, Н. В. Рождест-

венская. – Л., 1986. – С. 120–121; Прокопова Н. Л. Расслоение искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Слово в системе искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2008. – Вып. 6. – С. 7–23; Обсуждение итогов Всероссийской научно-практической конференции педагогов и студентов «Сцена. Слово. Речь». Видеозапись 16 октября 2010 г. // Архив автора.
5. Куницын А. Н., Прокопова Н. Л. Стенограмма интервью 15 июля 1995 (Предисловие Н. Л. Прокоповой) // Теория и практика сценической речи: коллективная монография / отв. ред. В. Н. Галендеев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – Вып. 2. – С. 51–60.
6. Кривцун О. А. Эстетика: учеб. – М.: АспектПресс, 2000. – 434 с.
7. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. – М.: Астрель, 2006. – 1176 с.

Глава 3.2. *Музыкальное искусство*

Т. И. Мороз

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

СЛОВО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОПЫТЕ: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ

Оказывается, достаточно трудно определиться с некой «меркой» к музыкальному искусству и обусловленному им опыту, поскольку музыкальный опыт предоставляет человеческому сознанию данные, которые возможно отнести лишь к неизмеримым элементам жизни. В связи с этим возникает весьма сложная проблема: как, каким способом возможно конституировать музыкальный опыт, в каких категориях и понятиях отобразить столь специфичный праксис. Музыка всякий раз будто бы терпит ущерб от наших попыток постигнуть и выразить постигнутое. Музыкальный опыт – это предельный опыт приближения к неким глубинным смыслам, неизведанному, но пока еще доступному, открытому, сохраняющему свою силу и сподвигающему всякий раз на новое опытное узнавание. Оставив *это* как неизреченное, непостижимое, невыразимое, но обладающее живой природой, очевидное и непосредственно испытываемое, мы сохраняем для себя его магнитность.

Вместе с тем, вопросы о взаимосвязи слова и музыки уже на протяжении многих лет поднимались в рамках конференций различных уровней, в том числе проводимых Институтом мировой литературы РАН и Московской государственной консерваторией им. П. И. Чайковского. Александр Викторович Михайлов, предложивший обсуждение этого достаточно сложного вопроса, отмечал, что музыка оказывается окруженной

многими слоями слов [5, с. 12]. Действительно, осмысление музыки осуществляется в системах различных категорий, как сугубо музыковедческих, так и общекультурных. Исследования в сфере философии, эстетки, психологии, социологии пытаются с позиций различных предметных областей раскрыть столь сложный и необычный феномен. Но погружение в процесс постижения сути музыкального неминуемо подводит к словесному пределу, отображая ограничения в понимании самого предмета, и тогда, согласно мысли А. В. Михайлова, мы должны выйти к «совершенно иным горизонтам».

В постижении специфически музыкального с позиции философского знания подобные «иные горизонты» открываются в связи с обращением к сформировавшейся в современной отечественной философии парадигме *не-словесности*, где несловесность избирается в качестве пути к более глубинному осмыслению реальности, с опорой на «несловесное мышление», вызревающее в глубинных слоях сознания. Как отмечает Н. Т. Абрамова, не-словесность характеризует не «бессилие» найти соответствующие слова, не сам факт их отсутствия, а более сложные когнитивные акты [1]. На основе концепта «внутренний опыт» на таком круге понятий, как субъективное восприятие, взаимосогласованный опыт, единое смысловое пространство и др. в рамках данной парадигмы открывается возможность выражать самые «тонкие» смыслы, которые могут быть при определенных обстоятельствах недоступны вербальному языку.

Осмысление взаимодействия человека с миром музыки подводит нас к необходимости рассмотрения его через категорию музыкального опыта. Именно опыт – та философская категория, которая адекватно выражает целостность и универсальность человеческой деятельности в единстве знания, навыка, чувства, воли и наиболее приемлема к характеристике данного взаимодействия. Музыкальный опыт привносит принципиально иное мироощущение в жизнь человека, совершенно другой тип отношений между человеком и миром, выражаюшийся в стремлении к единству, цельности, непосредственной связи с миром и устанавливает нацеленность на полную и целостную жизнь духа. Всякий раз в результате подобного целостного опыта человек обнаруживает в себе некий «сплав» различных содержаний, источниками которых являются внешние и внутренние органические ощущения и чувства, содержания мыслительные и чувствуемые, возникающие в результате активности внутреннего мира человеческого сознания – его переживания и со-переживания, а также содержания, которые определяются чем-то более глубоким и значимым, чем природа и психика человека – «предельные» переживания выхода за границы своего собственного Я.

Рассматривая музыкальный опыт, необходимо отметить наличие многоуровневого контекста с выделением специфически музыкального и контекстуального – общехудожественного, историко-культурного, социокультурного и индивидуально-психологического. А. Ф. Лосев, задавая вопрос, центральный для всей науки о музыке – «что есть музыка?», обращал особое внимание на тот факт, что «необходимо научиться чувствовать первейшее и очевиднейшее своеобразие музыкального бытия в сравнении

с нашим обычным абстрактно-логическим знанием. Для этого… необходимо отличать первоначальную до-образную и вообще до-структурную основу или чистый музыкальный опыт, а с другой стороны – структурные образования на этой основе, достигающие по мере своего уплотнения степени образа и слова» [4, с. 604]. Действительно, музыкальный феномен обнаруживает некую часть, которая принципиально отличается от теоретической мысли тем, что непосредственно несет в себе «жизненную интенцию» (С. Л. Франк), приоткрывая тайную, живую глубину реальности. Одних рациональных методов оказывается недостаточно, поскольку данный феномен не охватывается лингвистическими характеристиками, не исчерпывается семиотическим подходом. «Жизненная интенция», не поддающаяся словесно-понятийной артикуляции, схватывается в результате устанавливающейся тесной бытийной связи в пространстве внутреннего опыта человека, соприкасающегося с миром музыки.

Встреча человека с миром музыки осуществляется в той внутренней первичной реальности, которая находится в совершенно ином измерении бытия, нежели вся объективная действительность, в первичном слое человеческого Я, выступающего его основой, глубиной и полнотой. Музыкальный опыт, снимая пространственно-временные координаты внешнего мира, задает иные координаты для внутреннего пространства-времени с его глубинными и потаенными измерениями мира невидимого, постигаемого внутренним взором и внутренним слухом. Музыкальный опыт выявляет, делает «зримым» (для внутреннего взора), «осязаемым», прочувствованным и проживаемым наиболее глубинный, бытийный пласт, скрытый множеством «напластований» иных форм опыта, недоступный в реальном обыденном существовании человека. Вскрывая базисный слой сознания, он открывает выход к глубинным жизненным корням человеческого существования. Именно в этой сфере – в глубине жизненного опыта – и рождается самое важное и существенное для нас.

Музыкальный опыт дает возможность проникновения к неким универсальным предзаданным структурам как скрытым содержательным основаниям универсального характера – к некой изначальной точке «единения бытия и сознания» (А. Ф. Лосев). Музыкальные смыслы оказываются, с одной стороны, непознаваемы как некие предельные значения, не подвластные актуальному сознанию, с другой же – глубоко личностными, поскольку образуют «всеобщие основания душевной жизни человека» и при этом отличаются непосредственностью испытываемости – некой физиологичностью.

В специфическом музыкальном опыте создается некая общая, лишенная предметной наглядности и в то же время представимая форма – специфическое внутреннее пространство, в котором движется музыка. Не имея предметной представимости, это пространство обладает качеством «психологически ощущаемого» (А. Ф. Лосев) и «психически осязаемого» (И. А. Герасимова). Структурными элементами этой «представимой формы» выступают, прежде всего, музыкальные образы. А. Ф. Лосев устанавливает, что музыкальный образ есть образ невыявленного, несказанного, неоформ-

ленного. Но при всем этом, как отмечает философ, мы его как-то переживаем, значит, он как-то конструируется в нашем сознании [3, с. 90].

Музыкальный образ состоит из таких элементов-признаков, которые не поддаются словесно-понятийному обозначению, скорее выражаются с помощью непосредственных переживаний. Порождение их связано с работой образного мышления, но вызванного не только наглядными представлениями чувственного мира, а в первую очередь, связанного с активностью «имманетно-внутренней чувственности» (Л. Н. Роднов), «внутренней жизненной подвижности» (А. Ф. Лосев). Эта система предоставляет данные, характеризующиеся без-образностью, абстрактностью, находящиеся вне модальностей – то, что не является ни мыслью, ни чувством, ни образом и лишь на следующих этапах трансформации приводит либо к мысли, либо к образу. В подобной попытке «зримого» выявления словесно не передаваемых, но «прочувствованных» глубинных пластов особую роль обретает процесс осознанного, целенаправленного извлечения более глубокого смыслового содержания через сознательное утончение всей психофизической системы восприятия.

Музыкальные образы, как образы без какого-либо конкретного образа, носящие архетипический характер, являются некой пространственно-чувственной артикуляцией музыкального опыта как, прежде всего, опыта внутреннего, восходящего к «предельным когнитивным потенциям» человеческого сознания. Непосредственное, очевидное и достоверное, обретаемое в пространстве внутреннего опыта, по линии реализации транслируется и проявляется в виде внутренних образов и представлений, облекаясь различными структурами многоуровневого контекста. Подобно символам, которые обретают смысловую глубину в контексте других символов, намечая различного рода связи по «вертикали» и «горизонтали», обнаруживаемые в результате музыкального опыта содержания «обрастают» различными контекстуальными связями на индивидуально-психологическом, социально-культурном, историко-культурном, общехудожественном уровнях. Они выступают в качестве поверхностных «логических» знаний – выразительных возможностей музыкальной фактуры или гармонии, представлений о семантических пространствах системы стилей, своеобразия музыкальных жанров, знания норм музыкального языка и т. п. Но вместе с тем в этом логическом знании всегда присутствует некий «остаток» – «незримое изначальное ощущение» – «живое начало», пронизывающее поверхностные смыслы и оживляющее их. В динамическом потоке постижения музыкального целого мы пребываем в его власти, сохраняя в своих глубинах как некую константу, с которой сверяются все наши рациональные открытия, вокруг которого организуется новый опыт, от которого всякий раз свершается новый поиск более глубоких пластов содержаний. Наличие этого неформализуемого, но сущностного пласта обретаемого в музыкальном опыте для музыканта оказывается наиболее значимым «живым началом», выступающим «точкой перехода», через которую всякий раз совершается обратное вхождение в живое музыкальное бытие.

Настоящий смысл музыки действительно непереводим на слова. И вместе с тем, как отмечал А. В. Михайлов, это все же не освобождает нас от необходимости все снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами, но при этом пребывая на некотором удалении от музыки как *только*-музыки и всегда схватывая и ухватывая словом только некоторые отдельные аспекты, стороны [5, с. 10–13].

Какие же возможны подходы к выявлению неформализуемого пласта, не вскрываемого рациональными методами, не описываемого в сугубо музыкальных терминах, объясняющих его лишь в какой-либо части, но не выражающих по сути. Прежде всего, основным механизмом оказывается переключение словесно-логического мышления на образное, когда через описание признаков осуществляется попытка перевода специфических ощущений и переживаний слышимого и чувствуемого через сопоставления и аналогии на язык образов-символов, метафор. Следует отметить, что различные подходы к поиску адекватных средств «артикуляции невыразимого» оказываются сопряженными с вопросом о словесном оформлении или выражении специфически музыкального опыта. В современном музыкознании обсуждается, каким же должно быть слово о музыке. Л. Березовчук признает ответственность музыковедческого анализа, который способен регламентировать и даже переструктурировать сам процесс слушательского восприятия [2]. Е. Трембовельский в качестве одного из возможных выходов усматривает метод «порождающего описания» или метод «творческого синтеза», направленный на достижение в описании непосредственного переживания-постижения [7]. Оба исследователя подходят к тому, что слово о музыке должно быть проникнуто самим духом музыки. В своем осознании данной проблемы они приближаются к тем же выводам, к каким подходила в свое время восточная философская мысль относительно выражения в слове истинного понимания. В восточной культуре тексты служили не только способом объективации достигнутого переживания и понимания, но и должны были быть прямо направлены на порождение такого переживания и понимания. И слово в качестве возможности подобного выражения должно было выступать не как понятие, а как знак состояния и переживания, быть «живым словом». Живое слово можно рассматривать как выражение живого знания, чувствознания, к осмыслению которого подходила русская философская мысль. С позиции данной философской традиции подобного рода знание, опирающееся на полное единство всех духовных сил и синтез всего когнитивного потенциала человека, преднаходимо «полным», «большим» сознанием (С. Л. Франк), охватывающим глубину и абсолютную основу нашей внутренней жизни.

На сегодняшний день в музыкальном образовании четко прослеживается деструктивная тенденция – нивелирование специфически музыкального опыта. Традиция привнесения какого-либо выражения, формулирующего искомый предмет *извне*, взамен поиска *внутренне значимого* живого слова, рожденного из стремления обозначить лишь предчувствуемое, ясно не осознаваемое, но экзистенциально значимое содержа-

ние, очевидна. Глубинная сущность музыкального процесса выносится «за скобки» художественного восприятия, в результате чего не происходит соприкосновения с бытийной основой музыки, не возникает творческого акта в исполнительском процессе и сотворчества в процессе восприятия. Музыка, не приоткрыв тайны своего существа и не пройдя «горнило» личностного переживания, обретает измерение (бытие) лишь в структурных образованиях – квинтах, доминантах, сфорцандо, репризах и т. п. – и исчезает в небытие. А это, в свою очередь, приводит к тому, что не происходит самого важного в музыкальном опыте – не свершается со-бытия, не осуществляется «пропуск» в Творение. Творчество, создание нового всегда сопряжено с поворотом сознания на поиск иных возможных значений рассматриваемых феноменов, что, безусловно, оказывается связанным с более пристальным и глубоким всматриванием в сущность постигаемого. И данный поиск аффективно насыщенной мысли непременно приведет к живому слову как выражению знания внутреннего, достоверного, в котором жива связь с «первоначалами». Утрачивая подобное измерение музыкального опыта, мы разрываем связь с глубинными пластами человеческого бытия и воздвигаем стену на границе собственного внутреннего мира, ограничивая свои возможности, свое предназначение.

Конечно, без уровня теоретического осмысления не обойтись, но важно реконструировать музыку в понятиях, не утратив ее живого облика, живого бытия, не утеряв цельного смыслового первообраза. Для этого необходимо нарабатывание процессов, где включаются механизмы глубокого проживания и вместе с тем осознания, формируются образно-чувственные представления и выявляется мышление-чувствование. Фиксирование в слове адекватного переживания поможет вызвать к жизни психоэмоциональный поток, скрытость которого нередко порождается академизмом музыкального образования, либо упорядочить, организовать его. Важно не утратить реальный, живой опыт музыки, в котором происходит касание чего-то несравненно большего и отличного по своей природе от реального звучания, непереводимого и невыразимого.

Музыкальный опыт ждет своего осмысления, являя реальный материал для постижения скрытых механизмов, неявных оснований человеческого существования в различных аспектах – онтологическом, гносеологическом, психологическом, эстетическом. Осмысление такого опыта должно осуществляться на основе соединения знаний философии, психологии, музыковедения, эстетики и непременно с опорой на реальный опыт музыкальной деятельности. Знания конкретных наук не могут уместить все содержания, доступные благодаря музыкальному опыту, но помогают выявить контекстуальное, расчищая путь для явленности специфически музыкального, которое возможно ухватить лишь в результате живого опыта соприкосновения с данным видом искусства. И слово в данном контексте необходимо, чтобы пройти этап обозначения и непременного снятия тех форм, в которых является суть. Этот процесс сродни работе скульптора по отсечению от каменной глыбы всего лишнего с целью обнаружения главного.

Библиографические ссылки

1. Абрамова Н. Т. Несловесное мышление. – М., 2002. – 236 с.
2. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 138–143.
3. Лосев А. Ф. Методологическое введение // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 76–99.
4. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1995. – С. 405–603.
5. Михайлов А. В. Слово и музыка // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научных конференций / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М.: МГК, 2002. – Сб. 36. – С. 6–23.
6. Трембовельский Е. Порождающее описание // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 121–131.

Г. А. Демешко

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

«КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО» МУЗЫКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ (РАЗМЫШЛЕНИЯ О СУДЬБАХ МЕЛОДИКИ В МУЗЫКЕ XX – НАЧАЛА XXI вв.)

Интуитивное понимание того, что мелодия – едва ли не синоним самой музыки, по-видимому, существовало всегда. И всегда внутренний строй души, все человеческое естество были готовы извлекать мелодический «субстрат» из того или иного звукового источника. Вот что пишет, в частности, И. Маттезон в своем трактате о мелодии (1737 г.): «Что волновало сердце Августина в амвросианской общине? Что в евангелической реформации проникало до глубины сердец? Что и в наше время заставляет людей в храмах то лить слезы, то радостно восхвалять Бога? Как и чем усыпляют младенцев? Какая сила заставляет птицу петь или свистом повторять пропетое? От века и до сегодняшнего дня *это была и есть простая мелодия* (здесь и далее курсив мой. – *Г. Д.*)» [3].

И действительно: мелодия – наиболее органичный способ выражения музыкальной мысли, запоминающийся и «*со*интонируемый» слой музыкального языка. Именно она – основа самоосуществления человека в диалоге своего субъективного и музыкального «Я», главное, «*ключевое слово*» музыки.

Искусство XX – начала XXI в. впервые вносит существенные коррективы, выдвигая на авансцену музыкального творчества ритм, тембр, краску, иные формы авторского звукового самовыражения, далекие от привычного представления о мелодии. Означает ли это, что мелодия окончательно изжила себя? Что сам человек,

его психология изменились настолько, что она перестала быть для него жизненной, духовной, эстетической актуальностью?

Очевидно, это не так. Мелодия была и остается главным и практически единственным «звуковым предметом», к которому по-прежнему взыскует и дилетант, и музыкант-профессионал. «Только мелодия, – подчеркивает В. Сильвестров, – делает музыку вечной <…> именно мелос позволяет задействовать мощные слои культурной памяти слушателя, а художнику <…> изъясняться искренне, просто, понятно и, в конечном итоге, гуманно» [1].

Учение о мелодии оказалось не столь единым, как ее интуиция. Помимо проблем понятийного и аналитического порядка, до сих пор не решены, а зачастую и не поставлены многие базовые вопросы, связанные с мелодикой. Один из них: ***каковы границы этого понятия и его основные параметры?*** – имеет непосредственное отношение и к проблемам мелодического мышления XX в.

Как известно, азы современной теории мелодии (прежде всего, в отечественной науке) разрабатывались на основе *гомофонной музыки*. В опоре на нее определялись критерии мелодии и методы ее анализа. Мелодическая же принадлежность более ранних стилей, равно как и современной музыки, до сих пор не вполне прояснена. Так, понятие «мелодия» крайне осторожно применяется по отношению к доинструментальной культуре. Нет должного единства и во взгляде на мелодику свободного письма.

Вторая половина истекшего столетия отмечена не просто тектоническими сдвигами в музыкальной «технологии»: она явилась *завершающей вехой в истории человеческой субъективности* в целом. Порождением этих процессов стали такие культурные феномены, как бегство от «слишком человеческого», «философия без субъекта» и–Акцентируя внеположность художественной реальности личностному, психологически переживаемому, пассионарному началу, они во-многом оказались чужды природе мелодизма. В этой ситуации возникает еще один актуальный вопрос: ***какова судьба мелодики в музыке XX – начала XXI в. в целом?***

Музыкальная практика не дает на него единого ответа. Быть «мелодистом» в это время становится в каком-то смысле немодно и несовременно. Чрезмерная усложненность интонации, избыточная, но не одухотворенная внутренним чувством экспрессия и нарочитые мелодические алогизмы во многом определяют новые «правила хорошего тона». Симптоматично и другое – широкие контакты нового искусства с интонационным языком уходящей эпохи, мелодические заимствования из культурного фонда прошлого, фольклора, других родов музыки, неевропейских культур и–Но является ли такой стиль «мелодическим слогом», созвучным своему времени?

Отсутствие концепции мелодии характерно не только для современной музыкальной практики, но и для теоретической мысли XX – начала XXI в. Оценки значения и перспектив мелодики здесь крайне разнородны. Нередко вопрос о целесообразности ее обсуждения вообще снимается с «повестки дня». Косвенным подтверждением дан-

ной позиции является исключение разделов и глав, связанных с обсуждением мелодии, из ряда современных учебников и пособий по композиции и музыкальной форме.

Тем не менее, подчеркивается возрастающее значение мелодических процессов в современной музыке, их неразрывная связь с возрождением принципов полифонического мышления (К. Южак, Т. Левая, В. Задерацкий, И. Кузнецов и т. д.). Иногда речь идет даже об избыточности этого явления. Так, В. Цытович отмечает, что «…современная музыка, как это ни странно, страдает иногда от перенасыщения мелодизмом...», и в этом случае «…даже самое удачное мелодическое зерно "вязнет" в монотонии полифонической роскоши, превращающей музыку в выразительный фон» [4].

Существует определенное разночтение в понимании проблематики, связанной с мелодией, между отечественным и зарубежным музыкознанием. Так, для западной мысли характерно более широкое представление о мелодии, в т. ч. и как о *неодноголосном явлении*. В ряде англо-американских трудов последней трети XX в. мелодия как факт современной практики не только не игнорируется, но рассматривается крайне детализированно, наравне с другими параметрами современного «устройства музыкальной ткани». Так, в рубрикации Л. Даллина («Техника композиции XX века») вопросам мелодии посвящено целых три раздела: 1) организация мелодической линии, 2) модальные ресурсы мелодии и 3) мелодическая практика XX в.

Вместе с тем в зарубежных работах зачастую отсутствует авторская постановка проблем, преобладает технологичность при рассмотрении самого явления. Сплошь и рядом под мелодией здесь подразумевается линеарность (в противовес гармонической вертикали), а в качестве параметров анализа мелодии предлагаются длительность, высота, динамика, участие в фактуре. Структура самой мелодии нередко трактуется как элемент случайности либо как феномен, производный от тембра, динамики, фактуры, как способ линеарной презентации серии или ее сегмента (напр., у Л. Даллапикола, Х. Хейнце).

Отсутствие единства во взгляде на мелодию и методы ее анализа делают актуальным еще один фундаментальный вопрос: ***существует ли вообще некий единый концептуальный знаменатель стилистически различных типов мелодики?***

О том, что мелодия является *объединяющим началом для музыки на протяжении всей истории ее развития,* говорится в статье Л. Ринджера «Мелодия», помещенной в Новый словарь Гроува. Но, пожалуй, наибольший интерес своей новизной и масштабностью вызывает концепция Ц. Когоутека. Для него принцип функционирования мелодии как основы музыки является своего рода аксиомой, а *вся история развития музыки рассматривается как стилевая смена «музыкальных слогов», отражающих определенный уровень развития мелодического мышления.*

Всего таких «слогов», согласно Когоутеку, четыре, причем каждый из них соответствует крупнейшим культурным конвенциям: 1) «*ритмико-мономелодический» слог* (с конца X до второй половины XIII в.); 2) «*полимелодический» слог* (стили

ars antiqua, ars nova, стиль нидерландских школ, отчасти – венецианская и римская школы, музыка О. Лассо); 3) «*мелодико-гармонический» слог* (барокко, классицизм, романтизм и переходные явления в синтезирующих стилях XX в.); 4) «*сонический» слог* (начиная с XX в.).

Ц. Когоутек – пожалуй, первый (и пока единственный), кто попытался акцентировать сущностную сторону современного мелоса понятием «***сонический слог»***. Его главное свойство – тенденция к крупному мазку и приоритет звуковой красочности (сонора) при любом типе изложения (монофонном, гетерофонном, полифоническом, гомофонном, «стратофонном»). Следует напомнить, что «стратофония» у Ц. Когоутека – то же, что «полифония пластов».

В отечественных трудах заметно стремление к более емкому, *семантическому* рассмотрению мелодии, соединение представления о ней как структурно законченной данности с пониманием пути становления интонационного целого. Вслед за Б. Асафьевым опорными моментами изучения становятся ее *интонационно-процессуальная и эстетически содержательная стороны,* стремление уйти от простого описания ее грамматических и звуковысотных схем, показать включенность отдельных интонационных «атомов» в общий ток музыкального продвижения.

Думается, в точке пересечения различных направлений музыкальной науки XX–XXI вв. со временем возникнет фундамент *современной теории мелодии,* а соединение концептуальности и эмпирической глубины отечественных работ с широтой и техническим прагматизмом западных позволит ответить на многие фундаментальные вопросы, в том числе и на вопрос о том, ***что определяет мелодическую функциональность.***

Настоящая статья не претендует на решение всего «гамлетовского» комплекса мелодических проблем. Ее задача – обозначить наиболее важные тенденции в области мелодических процессов, оценивая их как факт культуры XX – начала XXI в. Однако без обращения к некоторым базовым проблемам, стоящим перед современной теорией мелодики, такой разговор вряд ли возможен, и прежде всего потому, что мелодия – особый, можно сказать, *уникальный объект анализа.*

Существует два аспекта отношения к нему – *интуиция мелодии* и *теоретическая рефлексия мелодии.* И если с интуицией дело обстоит вполне благополучно, то музыкальная мысль до сих пор «ломает копья» на феномене под названием «мелодия» (психологический парадокс: то, что легче усваивается слухом, подсознанием, сердцем, противится любым аналитико-систематизирующим процедурам). Поэтому обговорим исходные аксиоматические установки для наших дальнейших рассуждений.

1. *Мелодия – музыка – человек – неразделимая триада. Чем ярче ощущается интонационное «присутствие» человека в музыке, тем очевиднее ее мелодические свойства.* Но это вовсе не означает, что мелодическое начало замкнуто пределами классико-романтической музыки. Хотя обобщаемый ею эмоциональный опыт личност-

ной культуры делает названную триаду особенно тесной, она сохраняется и в иных культурных условиях. А это «…и <…> монодийные народные культуры, и мелодия полифонической музыки XV–XVII вв., и развитая инструментальная мелодия XX века» [2]. Поскольку человек здесь прочно встроен в тот или иной общественный или религиозный, цеховый или профессиональный институт, мелодическое начало воспроизводит и некую обобщенную, объединяющую многих людей *культурную эмоцию*.

2. Если *мелодия эмоционально резонирует своему времени и соответствует культурным ожиданиям слушателя, она предстает как «читаемый» (нормативный) для своей культуры текст и тем самым выполняет свое главное сверхмузыкальное предназначение.*

Но **нормативное для одного времени может быть ненормативным для другого**. Отсюда – различие объектов сопереживания для члена амвросианской общины и прихожанина протестантской церкви (вспомним ранее цитируемого нами И. Маттезона), завсегдатая концертных залов эпохи венского классицизма и почитателя современной музыки… Не могут быть распространены на все пространство музыки и те признаки, которые сформировались в опере XVI–XVII вв. и для многих навсегда определили статус «мелодии». По своей природе они чужды выразительности старинной полифонии, большей части стилевых направлений музыки XX в. и т. д., что вовсе не означает отсутствия в них следов мелодической логики.

3. В широком смысле *существует классическая (гомофонная практика) и неклассическая (полифоническая практика) логика мелодического мышления.* Каждая из них транслирует динамику социокультурных и эмоционально-психологических процессов своей эпохи, представлена различными стилевыми направлениями и интонационными «ликами» человеческого присутствия. Так, полифоническая мелодия указывает на неспешно текущее «*коллективное» (эпическое) время,* в котором человек включен в некое объединяющее многих людей духовное пространство. Гомофонная мелодия уже воспроизводит качественно иную модель *динамичного, эмоционально пульсирующего культурного времени*, обобщившую опыт индивидуальной рефлексии.

Во второй половине истекшего столетия происходит переоценка ряда классических ценностей и прежде всего – трансформация проблематики отдельной личности в *проблему судеб человеческой цивилизации в целом.* Эпоха глобализации включает человека XX – начала XXI в. в новый «объем духовности»: общечеловеческий Социум, Культуру, межконфессиональный Собор и–«Эпическое» укрупнение времени культуры происходит и в Новейшем искусстве, которому вновь оказалась сродни полифоническая модель мышления. Все это находит свое отражение и в сфере современного мелоса. В целом музыкальная практика XX в. показала, что:

- полифоническая культура сформировала богатейший опыт «выслушивания» мелодических образований в сложноорганизованном многоголосном контексте, крайне актуальный для Новейшей музыки;

- современная музыка наиболее полно демонстрирует модель, сложившуюся в контрапунктической культуре прошлого, значительно расширяя представление о природе неклассического;

– основу неклассического мелоса определяют *модальные свойства,* воспроизводящие явление в его изменчивости и многомерности.

4. Мелодия – *одна из самых высокоорганизованных структур музыки.* Уникальность ее внутреннего устройства заключается в способности одних свойств восполнять, компенсировать другие, а также в особой, **режиссирующей роли интонационного содержания**, творящего мелодию как «музыкальную мысль». Простое описание ее структуры не гарантирует раскрытия секретов внутренней жизни мелодии, ибо она не сводима к некой сумме даже самых важных своих свойств. Она, скорее, некое их *произведение*, поэтому рождение настоящей мелодии – всегда таинство.

Приоритет семантики, «страхующей» мелодию как целостное явление, очевиден и в современной музыке. Так, рассогласование структурных и семантических признаков мелодии позволяет говорить о ней как о некой *мелодической модели* (структура без семантики), но не содержательно наполненном явлении. Линеарно-архитектоническое искусство П. Хиндемита – в каком-то смысле тому пример. Как известно, в мелодиях этого композитора часто выдержаны все ее формальные признаки: волнообразный рисунок, поступательное движение, наличие звуковысотной кульминации и–Вместе с тем в них нередко сглажена или отсутствует динамика интонационных накоплений и «зацепок» за слух, в результате чего «…наше внимание скользит… не задерживаясь ни на чем» (Э. Денисов). Там, где тенденция инженерного выстраивания линии или ее отстраненного комбинирования из звуковысотных «кубиков» или серии выходит на первый план, подобный *мелодический неоклассицизм* переходит в *конструктивизм* (некоторые опусы Веберна, Кшенека, Пярта и т. д.).

Противоположен вышеописанному другой вариант решения – «семантика без структуры». В ее основе – трансформированный тип современной мелодии, в которой взорваны внутренние связи (структуры), но интонационно-выразительные свойства присутствуют и даже избыточны (Берг, Булез, Ноно). Особенно показательно в этом смысле итальянское необельканто, где мелодика как бы вбирает в себя всю гамму экзальтированных жестов, глоссолалий, гипертрофированных интонаций южной речи. И здесь перед нами – своеобразный *мелодический экспрессионизм*, пример того, как интонационно-выразительная сторона мелодии (семантика) скрепляет и «страхует» ее как целое, не позволяет исчезнуть или рассыпаться.

В заключение позволим себе обратиться к двум весьма показательным модификациям современного мелодизма, которые имеют под собой четкое внемузыкальное обоснование. В одном случае это *глобализация культуры,* в другом – воспроизведение посредством мелодических процессов фрагментов *постмодернистской модели мышления*.

1. Образу делового, прагматичного человека рубежа XX–XXI вв., встроенного, а отчасти и растворенного в макрокосме современной культуры, как уже отмечалось, ближе не гомофонная мелодическая модель с ее эмоциональной рельефностью, а «комплементарно-контрапунктическая» (Ю. Евдокимова). В рамках такой модели мелодическая мысль изначально неоднослойна и зачастую *выявляется лишь в рассредоточенном звуковом пространстве и времени*. Если в гомофонной музыке очевидна горизонтальная параллель **мелодия – композиция**, то в данном случае актуальнее взаимосвязь **мелодия – фактура**. Каждый из голосов здесь «проживает» свою жизнь в содружестве с другими голосами, а изъятый из полифонического контекста – далеко не всегда самостоятелен. Немаловажно и то, что показателем мелодического начала в этих условиях становятся уже не столько линия, сколько *интонационные сопряжения, которые связывают этот процесс в единую, органично функционирующую систему.* Ю. Евдокимова акцентирует данное явление понятием «**совокупного мелоса, формируемого по диагонали».**

Отношения *мелодия – фактура* и *мелодия – композиция* в музыке XX в. складываются как некий ***модус*** (открытая форма), который характеризуется множественностью и динамичностью порождающих связей. Так, в творчестве Дебюсси, Скрябина, Мессиана есть формы, основанные на «разрастающейся» мелодии, которая трансформируется в фактуру, а в произведениях Д. Лигети микрополифония выбрасывает голоса-ответвления, перерастающие в контрастную полифонию (Д. Лигети «Разветвления», 1969, «Десять пьес для духового квинтета», 1969, «Камерный концерт», 1970, «Мелодии», 1971 и др.).

В новейшей музыке понятие «**совокупный мелос»** может быть распространено на самый широкий круг явлений, связанных не только с диагонально (имитационно) организованной тканью, но и с пуантилистически рассыпанной в пространстве мелодикой, с сонорной и другими «нелинейными» видами полифонии. Суть этого приема – укрупнить и одновременно «размыть» мелодию, «прописать» ее крупным мазком, придать ей дополнительный объем, эффект стереофоничности и красочности. Совокупный мелос – это своего рода усложненная, собранная из отдельных крупиц или «*толстая» мелодия (тема)*, прецедент которой, опять-таки, восходит к полифонической классике, но которая в музыке XX в. обретает самые разные обличья.

Это может быть совокупный мелос, опирающийся на «ритмико-мономелодический слог», прообраз которого – единая неметризованная мелодия (монофония) X–XIII вв. Именно так выглядит один из фрагментов партитуры «Элегической музыки» Ю. Фалика (см. разд. Molto espressivo, marcatissimo). Каждый из двух слоев этой необычной музыкальной ткани представляет собой не что иное, как утолщенную монодию. Одна из них («хор» тромбонов) – свободный вариант Dies irae, другая (струнные) скрывает в себе попевку из заключительного Andante Симфонии псалмов Стравинского (Трио посвящено его памяти).

Мономелодический совокупный мелос может иметь и гетерофонную природу. Именно в рамках этого направления возникают особые, неразрывные связи между основным напевом и его ответвлениями. Такой тип мелоса нередок в произведениях С. Слонимского (пьеса «Знаменный распев», многие хоры a cappella), Ю. Фалика, Б. Тищенко и др. Наконец, становится своего рода нормой изложение укрупненного тематического материала посредством мономелодического «сонорного слога» (С. Слонимский «Роден» из цикла «Три грации»; А. Пярт Полифоническая симфония. Кластерное проведение темы фуги, завершающее произведение; А. Шнитке Струнный квартет, ц. 27). Подобным образом проводит тему фуги и Б. Тищенко во 2 ч. Концерта для фортепиано с оркестром (см. ц. 4).

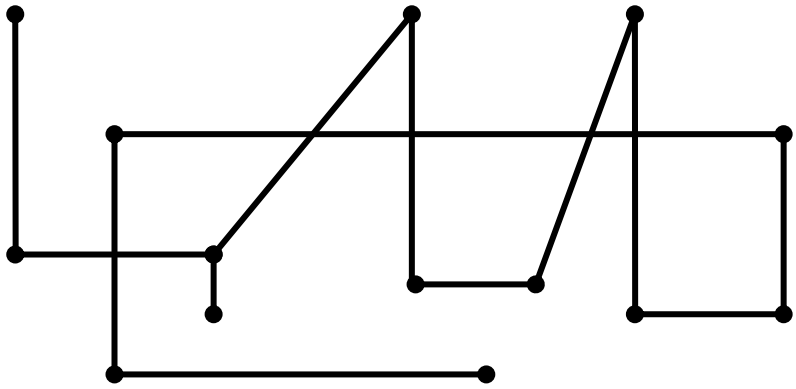
Все эти процессы отражают тенденцию к плакатному утолщению и соноризации мелодического контура, что – наряду с другими метаморфозами мелодики – свидетельствует о ***множественной природе современного мелодического слога в целом***.

2. Не менее интересен другой путь деформации мелодики, связанный с максимальным *усложнением, «запутыванием» ее линейной конфигурации*. На первый взгляд такая практика может показаться умозрительным экспериментом или «штучным» опытом отдельного автора. Однако это не так, ибо подобных примеров в музыке XX – начала XXI в. более чем достаточно. Кроме того, этот новый мелодический «лик» имеет под собой определенное культурное обоснование, о чем будет сказано чуть ниже.

Напомним, что «мелодическая линия» трактуется как «след» движения мелодии, способ изложения мелодического материала, и в этом смысле она является *фактурной характеристикой мелодии*. В классических образцах гомофонной и полифонической мелодики сложился определенный баланс поступенного и скачкового движения, интонационных сцеплений, способов достижения кульминаций, фазового развертывания и– И хотя в полифонии и гомофонной музыке есть свои особенности в их претворении, конфигурация последовательности тонов, развертка мелодического движения (линия) и его векторная направленность делают мелодию функционально внятной, читаемой.

В музыке XX в. деформация линейности обнажает ее и крайне упрощенную, и предельно усложненную конфигурации. Иллюстрацией первой тенденции становится одновременное развертывание автономных, графически выпрямленных линий, дискоординированных по оси вертикали (стиль Г. Уствольской). Другой полюс деформации – изломанная или рваная линия, интерполируемая и рассыпанная по партиям (А. Веберн, С. Слонимский – тема фуги из Концерта-буфф, А. Эшпай – Соната для скрипки и ф-п № 2 и др.). Наконец, появляются *новые, особо сложные, зашифрованные или инкрустированные в многоголосный контекст модели линейности*.

Последние стали своеобразным зеркалом радикальных сдвигов, происходящих в художественном мышлении XX в. Новые процессы, «витавшие в воздухе», ранее других уловил И. Стравинский, отобразивший линейную модель своей музыки следующим образом:



Вслед за Стравинским новые, усложненные конфигурации линейности, в т. ч. как способ воплощения новых конструктивных и контрапунктических идей, предлагают и другие композиторы. Так, В. Екимовский в своем опусе под названием «Balletto» (1974) для дирижера и ансамбля музыкантов представляет тип так называемой графической музыки (в нотах) и инструментального театра (в концертном исполнении). Партитура предназначена для дирижера, где посредством сложной конфигурации линий зафиксированы движения его жестов, которые подлежит «перевести» в звучание.

Упомянем и о других любопытных метафорах, которыми авторы наделяют свои новые конструктивные идеи: «сгущающийся пучок» (А. Шнитке – в связи с «Pianissimo»), «витье веревки из двух одинаковых прядей» или «шнуровка» (Д. Смирнов – по поводу интерполяции) и др. Характерно, что подобные варианты деформации линейности: неожиданный слом, интерполяция или усечение линии – воспринимаются как своеобразный мелодический алогизм, потеря связи, нарушающие естественное

течение мелодической мысли. Тем самым они воспроизводят столь характерный для постмодерной культуры феномен *заблудившегося, «распадающегося» человеческого сознания.*

Сходные примеры движения от едва зарождающегося смысла к его неожиданному снятию можно найти также в других видах искусства XX в. Таков, в частности, один из артефактов, в 70-е гг. не раз выставлявшийся группой художников «Медгерменевтика». Это увеличенная карта Гренландии с предпосланием: «Сразу после своего завоевания Гренландия была поделена на точечные поля для плясок».

Показательно, что все эти ***лабиринтные модели*** движения творческой мысли так или иначе взаимодействуют с современными философскими представлениями, с *лабиринтностью самого новейшего культурного сознания*. «Будьте ризомой, а не деревом!» [5], – этот призыв одного из крупнейших философов XX в. – Ж. Делеза, быть может, является самой точной метафорой этих процессов, общих для Новейшей музыки и культуры в целом. Напомним только, что ризома (букв.: корень, корневище) – термин из новейшей философии, означающий сверхсложные переплетения «отростков и побегов».

Музыка и ее «ключевое слово» – мелодия также включены в общекультурный процесс поиска своего, адекватного времени «диалекта». Современный художник не желает фальшивить, тиражируя нормативы прошлого. Он напряженно ищет, вслушиваясь в жестковато-размытую «культурную интонацию» своей эпохи, пытается уловить ее специфический пульс, ее эмоциональные флюиды и облечь их в соответствующий стиль мелодического высказывания.

Судьбы мелодики, представленной «совокупным», «рассредоточенным», «лабиринтным» и другими необычными видами линейности, находятся на распутье, но они далеко не завершены. Ясно пока одно: формируемый мелодический стиль *эпичен, укрупнен, поливалентен, толерантен к другим эпохам и культурам*, и это – **новый модус неклассического высказывания, неклассического мелодического мышления**.

Библиографические ссылки

1. Козаренко А. Феномен национального в музыке эпохи глобализации // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения. – М.: Композитор, 2004. – С. 2–43.
2. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1980. – С. 36.
3. Тюшева О. Мелодика стилей полифонической музыки как проблема теоретического музыкознания: рукопись. – Новосибирск. – Гл. 2: И. Маттезон «Зерно мелодической науки» (1737). – С. 3–4.
4. Цытович В. Размышления о роли мелодии в современной музыке // Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1980. – С. 56–57.
5. Deleuse G., Guattari F. Rhizome. Introduction. – Paris, 1976. – P. 73, 74.

Б. Б. Бородин

Уральский государственный педагогический университет

СЛОВО В НОТНОМ ТЕКСТЕ

Если строго следовать заявленному названию конференции – «Русское Слово в культурно-историческом контексте», – статья должна была бы называться «Русское Слово в нотном тексте». Однако, не видя принципиальных особенностей в функционирования в нотном тексте именно *русского* слова, автор остановился на названии «Слово в нотном тексте». Такая постановка вопроса дает возможность рассмотреть взаимодействие двух знаковых систем – слова и нотного текста – в более широком культурно-историческом ракурсе.

Функции слова в нотном тексте и вокруг него многообразны. Начнем со *слова обрамляющего*, которое нередко помещается перед произведением или после него. Во главе рукописи И. С. Бах обычно проставлял в аббревиатуре обращение за помощью к Иисусу: «J. J.» (Jesu Juva – «Иисусе, помоги!»). Благочестивый Брукнер также дерзал

посвящать свои творения Господу Богу. Эта *посвятительная* функция слова у большинства авторов приобрела сугубо светский характер, сопрягая нотный текст с биографией композитора (бетховенские посвящения эрцгерцогу Рудольфу или графине Джульетте Гвичарди), создавая виртуальные диалоги нотных текстов. Например, Лист посвящает Шуману Сонату си минор, а Шуман свою Фантазию До мажор (ор. 17) – Листу. Паганини горделиво начертал на титульном листе своих каприччи: «Agli artisti» (Смысл посвящения: «Только артистам», «Доступно только артистам»).

Эмоционально-смысловую ауру нотного текста образуют названия-портреты и названия-характеры, так часто встречающиеся у французских клавесинистов, например у Ф. Куперена («Принцесса Мария», «Трудолюбивая», «Мрачная», «Шалунья»). *Ассоциативную* функцию выполняют эпиграфы, выставляемые в начале сочинения. Такой эпиграф содержит уже упомянутая Фантазия Шумана (из Шлегеля), Соната ми минор Н. Метнера (из Тютчева), «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля (из Ренье) и др. Литературный текст или отсылающий к нему программно-ассоциативный заголовок не только очерчивают круг эмоционально-образных ожиданий исполнителя или слушателя, но нередко составляют программу и даже сюжетную канву музыкального произведения («Долина Обермана» Листа, «Ночной Гаспар» Равеля).

Предваряя нотный текст, анонсируя его, слово осуществляет *номинативную* функцию. Таковым может быть обозначение жанра (менуэт, прелюдия, скерцо и т. д.); нейтральные названия, словно предоставляющие нотному тексту возможность говорить самому за себя («Klavierschtuck», «Музыка для…»). Но чаще всего название, имя произведения отнюдь не безразлично к скрывающемуся за этим названием содержанию и к восприятию этого содержания. Здесь вполне применим афоризм Козьмы Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазам своим». Но заметим, что даже этот шутливый афоризм допускает двойственность трактовки: чему же, собственно говоря, не следует верить – тому, что видишь в клетке, или тому, что гласит надпись? Так в русле традиционной для жанра скерцо шутливой образности невозможно воспринимать трагические шопеновские поэмы, названые «Скерцо» (№ 1, 2, 3). Их содержание расширяет пределы жанрового канона, изменяя наполнение самого термина, обозначающего этот жанр; т. е. нотный текст, или, вернее, то, что в нем скрыто, воздействует на слово.

Заголовок произведения способен быть интригующим, выполняя таким образом *аттрактивную* функцию, привлекая, притягивая внимание странным словосочетанием, парадоксальностью ассоциаций, поливалентностью формулировки или неким шифром, не всегда, может быть, понятным и самому автору. Еще И. Ф. Стравинский в одном из своих интервью иронизировал над такими названиями, как «Флуктуации», «Испарения», «Продолговатости» [3]. Композиторы прошедшего и нынешнего столетий весьма преуспели в создании подобных названий. Достаточно вспомнить «В лошадиной шку-

ре» (En habit de cheval), «Пять гримас для Сна в летнюю ночь» (Cinq grimaces pour le Songe d'une nuit d'été) Э. Сати и «(Не) Сон в летнюю ночь» А. Шнитке или «Если бы Бах разводил пчел» А. Пярта и, скажем, «Как если бы Доменико Скарлатти жил в степях» екатеринбургского композитора А. Жемчужникова. Статус названия музыкального опуса обретает практически любой научный термин из любой отрасли знания («Метастазис» Я. Ксенакиса), формула («E = mc2» А. Мосолова), глоссолалия («Акавака-чака-ва!» А. Беспаловой) и даже отсутствие названия («…» для ударных и струнного ансамбля Е. Подгайца).

Итоговая функция слова характерна для завершающих надписей. Помимо нейтрального *Fine*, композитор иногда увенчивает произведение словами благодарности, как это делали Бах и Гайдн, выписывая за последним тактом аббревиатуру «SDG» (Soli Dei Gloria – «Всевышнему одному слава»). «Не без усилий достигнешь конца», – такой финальный девиз начертал Фрескобальди, поощряя виртуоза, взявшегося за исполнение сложнейшей Токкаты – № 9 из Второй книги токкат. Даты, проставляемые Скрябиным и Рахманиновым после каждой прелюдии, превращают эти сочинения в страницы музыкальных дневников. Прелюдии Дебюсси оставляют после себя ассоциативный шлейф, материализующийся в форме названий-намеков, деликатно помещенных в конце каждой пьесы.

После слова, обрамляющего нотный текст, обратимся к слову, *обрамляемому* нотным текстом. В музыке эпохи барокко нотная графика нередко становится условным отображением реалий, содержащихся в словесном тексте, «музыкой для глаз», т. е. выполняет *функцию символа*. Примеров подобного рода много и у Баха, и у Генделя. Так в баховской обработке хорала «Durch Adams Fall» из «Органной книжечки» грехопадение Адама символизируют ниспадающие септимы в басу.

Что же касается не символического, а непосредственного претворения слова в музыке, то здесь намечаются два противоположных направления. Первое из них выражено известным девизом А. С. Даргомыжского, высказанным им в письме (1857) к Л. Кармалиной: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Подобная *интонационно-образующая* функция слова сближает, хотя и достаточно условно, музыкальные структуры с речевой стихией. В русле этой тенденции, хотя и в разной степени, находятся итальянское *parlando*, реалистическая речевая интонация Мусоргского, напевная декламация «Пелеаса» Дебюсси и *Sprechstimme* Шенберга. Второе направление горячо отстаивал П. И. Чайковский, отвечая в своем письме на упреки сиятельного критика К. К. Романова (поэта К. Р.) в погрешностях против просодии: «Наши музыкальные критики, упуская часто из виду, что главное в вокальной музыке – правдивость воспроизведения чувств и настроений, прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи подъемов мелодии, вообще всяческих мелких декламационных недосмотров, – с каким-то злорадством собирают их и попрекают ими автора с усердием, достойным лучших целей. По этой части особенно отличался и до сих

пор при всяком случае отличается г. Кюи. Но, Ваше Высочество, согласитесь, что безусловная непогрешимость в отношении музыкальной декламации есть качество отрицательное и что преувеличивать значение этого качества не следует» [7]. В данном случае слово выполняет *эмоционально-смысловую* функцию и действительные или мнимые огрехи просодии компенсируются имманентной выразительностью музыкальных построений.

О том, что музыка, даже рожденная в содружестве со словом, остается относительно самостоятельной, свидетельствует практика перевода иноязычных текстов при исполнении вокальных произведений. Слушатель, привыкший к русским, хотя и неловким, переводам текстов, скажем, опер Верди, все же получает достаточно полное представление о «Риголетто», несмотря на привычные уху любого меломана стихотворные «шедевры» вроде: «Та иль эта я не разбираю – все оне красотою, как звездочки, блещут». Я уже и не говорю о таких курьезах, как анонимный перевод из «Сомнамбулы» Беллини: «Люди разные бывают – спят и делают во сне. И того не понимают, что сомнамбулы оне». Стихия музыки способна возвысить художественно неполноценный и даже почти бессмысленный текст. Не случайно шекспировский Шут из «Двенадцатой ночи» вопрошал Сэра Тоби, какую песню ему спеть: «любовную или со смыслом?». А композиторы проводят эксперименты по «смысловому распаду» слова, как это сделал в опере «Нос» Д. Д. Шостакович, заставив дворников в пуантилистическом каноне-октете читать различные объявления.

Помимо слова, обрамляемого нотным текстом, существует слово, в нем *растворенное*. Оно изначально содержится в зафиксированных на нотной бумаге звуках, если композитор в качестве основы инструментального сочинения берет некую мелодию со словами, как это иногда делал Шуберт. Слово *Lebewohl* рождает печальную валторновую интонацию в Сонате ор. 81а Бетховена. В трагическом «Двойнике» Шуберта, возможно, под влиянием первоначального ритмического импульса, полученного автором от стихотворения Г. Гейне, возникает остинатная гармоническая последовательность, в которой с гипнотизирующим постоянством беззвучно повторяется *motto* стихотворения: «Doppelganger» (двойник). Тень Гретхен из гетевского «Фауста» возникает в «Интермеццо» Шумана со своими печальными словами, записанными композитором поверх нот: «Meine Ruh’ is hin…». Мотто Клары Вик открывает «Танцы давидсбюндлеров», буквы превращаются в ноты в «Вариациях на тему ABEGG», а в «Карнавале» – мельтешат в фантастическом танце. В романе «Доктор Фаустус» Т. Манн с помощью Т. Адорно производит обратную, хотя и спорную, операцию – пытается добыть слова из мелодических структур финала Сонаты № 32 Бетховена. Среди инструменталистов давно бытует нехитрый прием подтекстовки мелодий, делающий наглядным их строение. Подобная связь слова и музыкальных структур объясняется их общей глубинной потребностью в синтаксисе, в смысловой организации.

Теперь от слова, растворенного в нотном тексте, перейдем к слову, *прикрепляемому* к нотному тексту, т. е. к композиторским ремаркам. Зачем они в нотах? Ведь авторские ремарки, к примеру И. С. Баха, весьма немногочисленны. Тем не менее, нотный текст его инструментальных произведений, почти свободный от словесного контента, обладает потрясающей прочностью, выдерживая самые различные интерпретации. Ф. Мендельсон заявлял: «Музыка обладает большей определенностью, чем речь, и стремление передать ее смысл при помощи слов делает его неясным. Я не думаю, что слова годятся для этого. И если бы меня убедили в обратном, я не сочинял бы музыку. Некоторые упрекают музыку в неопределенности, говоря, что слова всегда можно понять. Я же убежден в обратном: слова кажутся мне темными, многосмысленными, невнятными, если сравнивать их с настоящей музыкой, наполняющей душу тысячами вещей, которые лучше слов. То, что выражает для меня музыка, которую я люблю, кажется мне слишком определенным, чтобы это можно было сопоставлять со словами» [5].

Но композиторы Нового времени, в том числе и сам Мендельсон, упорно снабжают свои произведения словесным рядом, призванным как-то прояснить смысл, выраженный в звуках, т. е. выполняющим *уточняющую* функцию. Но нуждается ли музыка в таком уточнении? Философ В. В. Бибихин заметил: «Сообщение <…> не всегда и не обязательно должно иметь определенный смысл. С него хватит, если оно имеет смысл вообще. Таково сообщение, доносимое музыкой, которая явно имеет смысл, но терпит ущерб от наших усилий расшифровать его» [2].

Все авторские ремарки правомерно разделить на весьма немногочисленные *абсолютные* по значению и *относительные*, которых подавляющее большинство. Причем абсолютные ремарки представлены не словом, а числом – это метрономические указания темпа исполнения. Их абсолютность также относительна и ограничивается «человеческим фактором»: в так называемом «живом исполнении» практически невозможно, не рискуя стать автоматом, придерживаться раз и навсегда взятой «правильной» скорости движения. Бетховен, указав в письме к издателю метроном для своей песни «Север или Юг», добавил следующее замечание: «Но это относится лишь к первым тактам, ибо чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определенной градацией» [8, с. 197].

Среди относительных ремарок выделим *ремарки-термины*, ставшие всеобщим достоянием, обладающие некоей, хотя и достаточно широкой, определенностью, укорененностью в традиции. Это привычные динамические указания (***Forte, Piano*** в различных комбинациях), обозначения темпа и характера на «музыкальном эсперанто» – итальянском языке (Adagio, Andante, Allegro, Presto). Несмотря на присущую им инвариантность, они стилистически мобильны, и *Fortissimo* Шопена изначально отличается от подобного же оттенка, обозначенного Листом. Даже в рамках одного компо-

зиторского стиля их вариативность зависит от множества факторов, в частности от инструмента, от индивидуальности исполнителя.

Уточняющая функция ремарок также весьма ограничена и порой парадоксальна. Парадокс заключается в том, что чем больше ремарок на определенную единицу нотного текста, тем больше и вариантов их прочтения. Возьмем достаточно простой пример из первой части Сонаты ор. 27, № 2 Бетховена, где в 48 такте обозначено *crescendo*, приводящее к *piano*. Это указание можно понимать двояко. Во-первых, как постепенное усиление звучания от *pianissimo*, которым начиналась реприза, до *piano* в 49 такте. Другое возможное прочтение предполагает динамический подъем в 48 такте, обрывающийся внезапным ослаблением звучности (*subito piano*) в последующем такте. Подобный дуализм прочтения возможен и при уточняющих агогических указаниях. На последних тактах финала Сонаты ор. 90 Бетховен указывает сначала глубокое *ritardando*, затем обозначает *accelerando* и на предпоследнем такте – *a tempo*. Следуя тексту, здесь возможно на протяжении трех с половиной тактов вернуться из зоны замедления к первоначальному темпу или сделать бóльшее ускорение, вернувшись в основной темп лишь в самом конце сонаты. А. Шнабель, обосновывая в своей редакции сонат Бетховена второе решение, переходит от рациональных рассуждений к поэтической метафоре: «Итак, *accelerando* начинается в основном темпе, страстно стремиться вперед, чтобы еще раз поймать ускользающую мечту, внезапно останавливается, потому что она уже исчезла, и посылает ей вслед тихое, проникновенное последнее “прости”» [1].

Ремарки-термины, отвечая стремлениям композиторов к желанной точности, обрастают еще более гибкими определениями и эпитетами. Так возникают авторские обозначения, несущие *дополняющую* функцию, образующие особый смысловой слой, параллельный самому нотному тексту. Он избыточен, если дублирует и непосредственно комментирует события нотного текста, но иногда и необходим, если образует к этим событием некий контрапункт. В Трио менуэта из «Секстета деревенских музыкантов» (KV 522) Моцарта имитируется неумелая, но старательная игра валторнистов-любителей. Тут, наверное, впервые в истории музыки появляется авторская ремарка, не допускающая буквального прочтения: предписание *dolce* (нежно!), исходя из контекста, можно понимать лишь иронически, ведь именно механизм иронии предполагает контраст смыслов, рождающий комический эффект. Подобную иронию моцартовского генезиса мы находим впоследствии у Д. Шостаковича, например, в Ля-бемоль мажорной прелюдии (ор. 34, № 17), где томные фразы медленного вальса, которые «от полноты чувств» не укладываются в трехдольный метр, снабжены к тому же указаниями *dolce, espressivo, amoroso*. В. Софроницкий, по свидетельству И. Никоновича, восклицал по поводу этой прелюдии: «Нэпмановская пошлость – как он остроумно издевается над ней! Кинематограф, таперы, провинциальные вкусы! В жизни была такая пестрота, эклектика, прекрасное соединялось со смешным» [4].

Слова со временем тускнеют. В них угасает энергия экспрессии, которая может возвратиться лишь через годы – когда слово «отдохнуло». Об этом трудно сказать лучше В. В. Маяковского: «Слова у нас до важного самого в привычку входят, ветшают как платья». Слова-термины, особенно в гуманитарной сфере, нередко превращаются в стершиеся монеты, которые хотя и остаются в употреблении, но берутся не слишком охотно. Композиторы, вводя дополняющие ремарки, перестают полностью доверять традиционной итальянской терминологии и начинают заменять ее словами родного языка. Бетховен, пожалуй, один из первых, кто усомнился в информационной ценности ремарок-терминов. В письме к И. Мозелю он так утверждает превосходство дополняющих ремарок: «Милостивый государь! Я искренне рад тому, что Вы разделяете мой взгляд относительно темповых указаний, установившихся еще на низшей стадии развития музыкального искусства. Что может быть, к примеру, нелепее, нежели Allegro, раз и навсегда означающее «весело», хотя мы очень часто настолько отдаляемся от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает с ним в противоречие. В рассуждении же четырех главных темпов, каковые далеко не так точны и постоянны, как четыре главных ветра, то мы охотно б от них отказались. Другое дело – слова, которыми определяется характер пьесы. Ими мы не можем пренебречь, потому что ведь такт является, в сущности, скорее телом сочинения, а эти слова имеют отношение к его духу» [8, с. 196].

Бетховенские ремарки на немецком языке – это не только стремление к точности, но и определенная дань патриотизму. Вслед за ним немецкое слово вносят в нотный текст Шуман, на немецком языке детальнейшую *режиссуру* своих партитур фиксируют и Малер, и Рихард Штраус. Французские обозначения предпочитают и Дебюсси, и Равель, и поздний Скрябин. М. П. Мусоргский заменяет академичное *Allegro* простонародным «Скоро», его вокальные сочинения пестрят такими своеобычными указаниями, как «слезливо», «ожесточенно», «зычно», «с усердием, во все горло». Ремарки подобного рода, руководя действиями певца-актера, способны выполнять *режиссерскую* функцию.

Порой композиторам для адекватного выражения своего желания даже не хватает слов на существующих языках, и они придумывают свои. Так А. Н. Скрябин в Поэме ор. 32, № 1 вводит слово *inafferrando*, которого нет ни в одном итальянском словаре. А его многочисленные французские ремарки вызвали ироническое замечание С. И. Танеева: «В первый раз вижу композитора, который вместо обозначения темпов пишет похвалы своей композиции. Смотрите: “Divin”, “Grandiose”, “Sublime”» [6].

Но эти обозначения, подстегивающие воображение исполнителя, призваны выявлять движение мысли, идейную фабулу произведений, без которой непредставим поздний Скрябин, – таким образом ремарки здесь осуществляют *идейно-программную* функцию и являются в этом случае неотъемлемым компонентом нотного текста.

Слово в партитурах XX столетия иногда становится весьма агрессивным. Так Э. Сати свои вполне умеренные по музыкальному языку пьесы снабжает эпатирующими шутовскими рекомендациями для исполнителя: пьесу «Голотурия» из цикла «Сушеные эмбрионы» автор предписывает исполнять «как соловей, у которого болят зубы». В следующей пьесе опуса – «Эдриофтальма» – появление темы трио Траурного марша из Сонаты № 2 Шопена комментируется следующим образом: «Здесь цитата из знаменитой мазурки Шуберта». Альбом пьес «Спорт и развлечения» открывает «Неаппетитный хорал», посвященный «сморщенным старцам и глупцам», – согласно ремарке, композитор вложил в него «все, что знал о скуке». Экспансия слова завершилась появлением «вербальных партитур» авангарда 1960-х гг., полностью избавившихся от нотного текста и превратившихся в некие инструкции для исполнителей, выраженные в прозаической или поэтической форме.

Последний вид ремарок, который мы рассмотрим, – это принципиально *неисполнимые* указания, которые также встречаются в нотном тексте. В романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» есть эпизод, когда Остап Бендер впервые приходит к подпольному миллионеру Корейко. Их встречу авторы описывают как некий гипотетический «турнир улыбок», напоминающий, по их словам, «рукопись композитора Франца Листа, где на первой странице указано играть “быстро”, на второй – “очень быстро”, на третьей – “гораздо быстрее”, на четвертой – “быстро, как только возможно”, и все-таки на пятой – “еще быстрее”». Таких парадоксальных указаний у Листа мы не встретим – его охранял опыт концертирующего виртуоза-практика. Но зато на первой странице соль минорной фортепианной сонаты Шумана сразу читаем ремарку: *«So rasch wie möglich»* и далее *«Schneller»*и *«Noch schneller»*. Во второй части этой же сонаты постоянно, одна за другой появляются цепочки обозначений *ritardando* без уточнений момента прекращения их действия. Но для чего же эти ремарки выписаны Шуманом? Можно предположить, что в страстно-нетерпеливой первой части они призваны подстегивать исполнительское время, а в созерцательной второй – попытаться остановить «прекрасное мгновение».

Слово, становящееся частью нотного текста, обрастает многочисленными контекстными связями, приобретает дополнительную многозначность. Поэтому композитор, доверчиво включая слово в нотный текст, рискует – пожалуй, даже больше, чем литератор – быть превратно понятым. Во всяком случае, и для музыканта, и для литератора остается актуальной сентенция Ф. Тютчева:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, –
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать…

Библиографические ссылки

1. Бетховен Л. 32 сонаты / ред. А. Шнабеля. – М., 1970. – Т. 2. – С. 664.
2. Бибихин В. Язык философии. – М., 1993. – С. 16–17.
3. Игорь Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 221.
4. Никонович И. Воспоминания о В. В. Софроницком // Воспоминания о Софроницком. – М., 1982. – С. 203.
5. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон; СПб.: Сов. композитор, 1992. – С. 39.
6. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти: 1915–1925. – М.; Л., 1925. – С. 107.
7. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. – М., 1977. – Т. XV. Б: Литературные произведения и переписка. – С. 237.
8. Фишман Н. Этюды и очерки по Бетховениане. – М., 1982. – С. 196, 197.

Г. А. Еременко

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

ВЕРБАЛЬНОЕ И НЕВЕРБАЛЬНОЕ «СЛОВО-СИМВОЛ» В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ А. ШЕНБЕРГА

Музыка (согласно исследованиям философско-эстетического профиля) обладает способностью воплощать глубинные первоначала бытия и духовные ценности человечества, преломляя их сущность в формах чувственного опыта, не сводя к ним, однако, столь сложные идеи миропорядка. Музыкальная интонация – главный механизм передачи смысла – позволяет транслировать двуединство конкретно-чувственного (речевого, эмотивного, пластического) и сверхязыкового (символического выражения невыразимого) планов художественной действительности. Для их улавливания человеческим сознанием самое условное из искусств использует систему особых средств, названных нами *слова-символы*. Как проницательно заметил А. В. Михайлов, «музыка …внутри себя установлена на слово и в направлении его… окружена многими слоями слов» [2, с. 10]. Это высказывание ученого подразумевает (в том числе) коммуникативный опыт композиторского творчества, накопленный в ходе культурно-исторической эволюции и ориентирующий на восприятие звуковой реальности как «пространства смыслов».

В отличие от конкретного языка литературы, музыка оперирует *словами-символами*, часто неотделимыми от компонентов музыкальной формы и к тому же не выявляющими, а направляющими в «поле» смысловых характеристик музыкального произведения. Не только музыка с открытым словом/текстом и программные сочинения с литературно-поэтическим предуведомлением, но и обретшая зрелость в новоевропейской культуре «абсолютная музыка» пользуются *словом-символом* как «структурно-смысловой единицей» [5] для передачи музыкального «сообщения».

Классифицируя особые формы «бытия слова» в инструментальной музыке, выделим три вида:

1) «*выговоренное слово*» (С. Аверинцев) – литературно-поэтический тип программности с использованием текста или программное название, а также ремарки эмоционально-образного характера, введенные композитором в партитуру;

2) «*умолчанное слово*» (А. Михайлов), связанное с разного рода семантическими оборотами: риторическими фигурами, темами-монограммами, музыкальными цитатами, подтекстовками музыкального тематизма в авторских черновиках и рабочих партитурах;

3) «*невербальное слово*» (Е. Чигарева), представляющее конструктивно-грамматическую единицу, наделяемую смысловой характеристикой в контексте конкретного музыкального произведения [5].

Объединяя эти разновидности общим понятием *слова-символы*, автор статьи имеет в виду несводимость каждого из них к определенным значениям, необходимость (диктуемую особой природой языка музыкального произведения) их интерпретационного прочтения в целях улавливания переданных с их помощью многозначно-неисчерпаемых звукосмыслов.

Символизация «эмблематики смысла» (А. Белый) особенно усиливается в переломные фазы эволюции художественной (музыкальной) культуры, ознаменованные переосмыслением/переинтонированием старого во имя нового. Тогда возникает ситуация «смутности» смысла как «произнесенного», так и «скрытого» слова, требуя для уточнения звукового «сообщения» разного рода авторских «примечаний». В такой ситуации оказались в начале XX в. многие провозвестники искусства будущего, и среди первых – лидер музыкального экспрессионизма А. Шенберг, стиль которого из-за радикальной новизны долгое время определялся лишь негативными композиционно-структурными признаками: *атональность* (децентрализация звукоряда)*, атематизм* (преобладание общих типов изложения)*, структурная дискретность* (асимметрия композиции, функциональная дестабилизация). Осознание исследователями сохранности в формообразовании главы нововенской школы тематического принципа организации в виде интонационных преобразований *микротемы* и тотальной тематизации на ее основе фактуры позволяет говорить об экспрессионистских опусах Шенберга как *монологическом речевом высказывании*. Способ «мозаичного» сцепления мотивов, их постоянные тембро-фактурные модификации и возникающие подголосочные варианты можно оценить не только как прием интенсификации плотности ткани, но как фактор максимального сгущения «музыкального времени», вызванный новой природой мирочувствования.

Сто лет, прошедших с появления первых атональных опусов Шенберга, не приблизили музыкознание к выявлению конкретных свойств их эмоционального языка. Исследователи в первую очередь констатируют композиционно-стилистические новации, тогда как Шенберг всегда подчеркивал важность в его сочинениях коммуникатив-

ной функции музыки. «Моим собственным делом является то, что применяю… тот или иной метод, и слушателя это не касается, но я хотел бы, чтобы он *понял и принял мое послание*» [3, с. 53]. Попытаемся приблизиться к смыслу составляющих «послание» композитора *слов-символов* на материале его Пяти оркестровых пьес opus 16.

Острота энергетического потенциала в этом сочинении (впрочем, как в музыке Шенберга вообще) внушает смысловой вектор «сообщения»: композитор воссоздает в нем *импульсивные переживания обостренно воспринимающей мир личности*. Но беспрецедентная в сравнении с музыкой прошлых эпох изменчивость, интенсивность и предельная детализация этих переживаний – свидетельство возникающего *нового типа музыкальной эмоции.* Ее прообразами в человеческой психике являются пробужденные страхом *видения, или игра «больного» воображения*. С позиций экзистенциального прочтения этот феномен осмыслен в трудах С. Кьеркегора, Ж. - П. Сартра и оценен как важный компонент в механизме осознания человеком своего места в бытии. С этим чувством связано отношение «Я» к категории жизни и смерти, смыслу существования и ответственности за совершаемые поступки. Мировосприятие сквозь призму страха выдвигает в качестве главенствующих состояния *трагической безысходности*: трагические предчувствия/обострение интуиции, трагическое потрясение/отчаяние, прострация и мистический экстаз/чувство утраты реальности.

Открытые в стиле музыкального романтизма экспрессия и самосозерцание как полюсы лирического переживания или исповедальные и рефлексивные формы чувствования стали моделями образно-содержательного мира шенберговской музыки, определив ее семантический «словарь». Стремлением к передаче субъективно-личностных, неоднозначно-многоплановых переживаний, порожденных пугающими предчувствиями, обусловлена особая трактовка эмоции как знака смысла в творчестве лидера нововенской школы – ее *символизация*. Расшифровка эмоций-символов требует движения в их постижении от непосредственных конкретно-чувственных импульсов музыки к глубинным планам ее содержания. Сознание этой сложной для слушателя задачи, вероятно, заставило Шенберга, как и многих других композиторов «эпохи перелома», позаботиться о многоступенчатом механизме «вхождения в смыслы» музыкального опуса.

Предпосланные оркестровым пьесам ор. 16 заголовки частей – внемузыкальные векторы к пониманию звукообразов слушателями. Психологический план значений в программных названиях анализируемого опуса может трактоваться как близкий романтизму. Программное решение цикла пьес, предложенное Шенбергом при повторном издании цикла (по просьбе издательства «Peters»), прочерчивает выраженный в музыке «“психологический ландшафт” человеческой души» (определение А. Шенберга). В названиях фиксируются состояния трагического мировосприятия: болезненно-кризисные переживания личности в пьесе № 1 («*Предчувствие*»), глубокий самоанализ, рефлексия пережитого в № 2 («*Прошлое*»), трепетно-чуткое созерцание природы в пьесе № 3 «*Краски* (Летний восход на озере)» сменяет взрыв эмоций – реакция в момент трудного

жизненного испытания в № 4 («*Перипетия*»). Интрамузыкальный тип программного названия последней пьесы № 5 («*Облигатный речитатив*») можно истолковать как опосредованное конструктивным термином выражение состояния исповеди – «монолога» ищущей свой путь души. Напомним, что в музыке облигатный речитатив (recitativ accompagnato) – это эмоционально насыщенная (аффектированная) манера произнесения слов с инструментальной поддержкой.

Прорисованная композитором в программе *фабула духовного бытия личности*, включающая планы его внутренних переживаний и связей с реальным миром, настраивает восприятие на параллели с образным строем и функционально-драматургическими принципами организации циклических оркестровых форм рубежа XIX–XX столетий. Оркестровые пьесы ор. 16 (вопреки его жанровому названию) можно воспринимать не как сюитного типа композицию, а «эскизный» проект будущей медитативной симфонии XX в., отмеченной уходом в *интроспективный план содержания* и оппозицией состояний *экспрессии и созерцания.*

Но образная емкость программных названий пьес позволяет воспринимать их в качестве *слов-символов*, ориентирующих восприятие на иные смыслы, рождающие параллели с концепцией *дисгармонии бытия личности,* переживающей кризис экзистенциального масштаба, на грани земного и вечного. При таком толковании вербального плана музыки звукомир каждой из пьес цикла ор. 16 может восприниматься как проявление граней *экспрессионистского мирочувствования*:

– обострение интуиции в состоянии кризиса (№ 1 «Предчувствие»),

– импульсы прапамяти (№ 2 «Прошлое»),

– межчувственное проникновение в скрытые планы реальности, ощущение магии сил природного мира (№ 3 «Краски»),

– пробуждение экстраординарных возможностей «Я» в виде спонтанного прорыва в глубины событий (№ 4 «Перипетия»),

– прикосновение к таинственной бездне микрокосма, сложно постижимым законам творческих сил личности (№ 5 «Облигатный речитатив»).

Авторские исполнительские ремарки – другая форма *слов-символов*, помогающих вхождению в смыслы музыки. В отличие от своего ученика А.Берга Шенберг редко придает им открыто семантический характер. Не более двух-трех пометок, таких, как *нежно, хрупко* (zart – № 1, т. 1, № 2, ц. 3, № 5, ц. 1, т. 6) или *выразительно* (espressivo – № 2, ц. 1, т. 2, № 4, ц. 1, т. 4, ц. 7, т. 2) можно встретить в каждой из пьес цикла, но вряд ли возможно с их помощью очертить эмоционально-смысловой профиль музыки. Скорее стоит обратить внимание на частую смену обозначений темпового и артикуляционного характера, что свидетельствует о неустойчивости темброфонических и пространственно-временных параметров звучания, пристрастие к острой выразительности применяемых штрихов позволяет предположить нервный пульс переданных в музыке вспышек эмоционально-психологической энергии, смысл которых трудно свести к определенному переживанию.

Эмоциям *общединамического типа* (выражение В. Холоповой), информирующим об импульсивном характере внутренней жизни человека, принадлежит ведущая роль в цикле Шенберга. Мир его музыки отчасти сходен с феноменом *внутренней речи человека*. «Она отрывочна, … ее звуковые элементы как бы свернуты. В ней смысл – широкий спектр впечатлений, связанных со словом, – преобладает над значением слова. Все это приводит к… образованию слитных единств («пучка смыслов» – *Г. Е.*) “вокруг” главных понятий» [4]. С помощью этого языка субъективных ассоциаций замысел переводится во *внешнюю речь музыки*, которая опознается по оперированию конкретными фигурами смысла или «умолчанными словами». Обнаружение в ор. 16 устойчивых/парадигмальных семантических единиц текста способствует его восприятию как запечатленной «психограммы» чувствования «Я», опирающейся на обороты *эмоционального/чувствующего* и отчасти *изобразительного/живописно-ассоциативного* «словаря», данные в облике индивидуально-авторской речи. Они, как правило, выделены в музыкальной ткани сольным проведением субзнаковых интонаций или характерной артикуляцией тембромотивов, помещенных в зону максимальной рельефности слухового восприятия. Семантично ритмическое решение «словарных единиц» или *музыкальных лексем*, связанное с приемами: 1) соединения прямого и обратного пунктира, 2) учащенного дробления с паузированием и акцентных сдвигов метроритмики. Их конкретно-чувственные прообразы можно связать с *нервно-возбужденным, спазматическим дыханием человека*. Немаловажна для смыслового осознания *слов-символов* их тембровая индивидуализация, достигаемая с помощью интервально-аккордовых уплотнений сонорного типа, удаленных регистровых перебросок, кратковременной смены тембровых подголосков. «Подцветка» фонических структур создает эффект *обостренной игры эмоциональных ощущений, нервической тонкости реакций.*

Интерпретирующий анализ **«“словаря” чувствующих интонаций»** позволяет утверждать, что музыкальный текст большинства пьес Шенберга базируется на секундовых оборотах-ламенто, прорастающих в ходе развития в другие (производные) интервалы. Нервозно из-за пунктирного ритма секундовые *вздохи* звучат в № 1 (вступление – V-c, основной раздел: ц. 5 –Ob., Cl., реприза: ц. 1 – Corni). Во всех проведениях сохраняется семантика *обостренной жалобы*.

Элегично, распевно в виде оборота опевания – фигура *круга жизни* – обороты страдания проходят в теме вариаций пьесы № 2, причем альтерационное изменение при повторе исходного звука привносит дополнительный экспрессивный нюанс – *укол скрытой боли*. В двух заключительных вариациях этой части интонационный профиль мотива ритмически укрупнен в противовес возросшей дезальтерации повторяющихся звуков, что вызывает эффект борения чувств. В коде происходит окончательное изменение рисунка лирического оборота: он утрачивает «замкнутость», распадается на *вопросительную* речевую интонацию терции и хроматический нисходящий трихорд/фигуру *жесткого хода*. Троекратно проведенный разными инструментами

он завершается тишайшим всплеском челесты и квартовыми флажолетами струнных, арфы с замедленным терцово-секундовым спуском/ фигурой *выдоха* у кларнетов.

Таким образом, музыкальные лексемы/«умолчанные слова» складываются в пьесе № 2 в *семантему* – пунктирно обозначенное речевое высказывание, обладающее трагическим полем смыслов, воплощающих идею *прошлого как утраты.*

В пьесе № 4 оборот опевания включен в аккордово-хоральную формулу (ц. 1 – Corni), звучит в виде тихого монолога труб (ц. 7), проходит вновь у валторн в середине пьесы в ритмическом расширении, звучит фоном в заключении. Его лейтприсутствие превращает музыку в знак *жизненного испытания*. Секундовая интонация *вздоха* чаще выступает в пьесе как вспомогательный ход, предваряя или завершая интервал малой ноны – речевой знак *вскрика*. Рельефно он проводится редко (ц. 2, тт. 2–3 – V–c; ц. 6 – V–ni), появляясь преимущественно в виде конструктивного элемента/«невербального слова» в фоновом тематизме пьесы. Другим экспрессивным вариантом оборота ламенто становится септима – знак *тяжелого вздоха*, напряженность звучания которой усиливает «скованный ритм» обратного пунктира (ц. 3 – Trp., ц. 4 – V–ni, 3 т. до ц. 8 – Bkl).

Весь комплекс «чувствующего словаря» представлен в финале цикла. Ламентозный оборот – начальное ядро речитативной лейтпопевки пьесы № 5, поэтому он проявляется постоянно у разных инструментов как выражение (в зависимости от ритма) *душевного волнения или печали*. Нередко он получает добавление в виде хроматического *мотива страдания,* либо *вопрошающей* терции или *импульсивной* кварты. Соединение всех трех интервалов создает семантему – неоднозначное смысловое образование. В разных вариантах, помеченных композитором Haupstimme, оборот проводится в ритме шестнадцатых, оставляя впечатление *всплеска чувств*, подавленных или устремленных, в зависимости от направления движения. Смысл оборота можно определить как *идею спонтанного поиска.* Контрапунктом к нему часто звучит ямбический оборот, близкий романтическому символу – *интонации вопроса,* в контексте экзистенциального замысла цикла этим оборотам можно придать значение семантемы *безнадежного поиска смысла жизни.*

В микросольных фрагментах пьесы нередко появляются интервально растянутые/через октаву и обращенные/септовые варианты секундовой интонации. Возникающие ноны и септимы, как правило, даны в пунктирном ритме, выявляя экспрессию чувствования и *восклицательно*-речевую праоснову музыки. Появление в мрачных регистрах меди (2 т. до ц. 3 – Btba; ц. 4 – Pos.) наделяет эти обороты семантикой пугающих *«голосов» подсознания.*

Обобщая роль оборотов «чувствующего словаря» в оркестровых пьесах Шенберга, нужно отметить их новые содержательные возможности.

Краткость изложения и интенсивность речевого интонирования наделяют символикой транслируемые эмоции лирико-драматического переживания, превращая их в знаки интроспективного и экспрессивного планов микрокосма «Я». В основном,

«чувствующий словарь» в ор.16 не раскрывает, подобно романтической музыке, *исповедь сердца*, а символизирует противоречивость внутренних состояний личности, становится знаком *психологической борьбы, конфликтности сознания* в разных формах ее проявления. В плазменно-пульсирующем эмоциональном строе музыки лишь изредка обозначаются кристаллические грани определенного состояния – *самоуглубления* или *душевного порыва*.

Программное название третьей пьесы в ор. 16 «Краски» указывает на использование Шенбергом редких в экспрессионистской эстетике элементов **изобразительного словаря.** Подобно романтикам, нововенцы воспринимают природно-ландшафтные прообразы сквозь призму эмоциональных переживаний «Я», обогащая их напряженно-вибрирующими живописно-ассоциативными впечатлениями, в передаче которых чувствуются «уроки» символики Дебюсси.

Подзаголовок, предложенный Шенбергом ко второму изданию сочинения – «Летнее утро на озере», был призван помочь слушателю ощутить проступающие в музыке «живые» пленэрные ассоциации: голоса пробуждающейся природы, игру светотени, вибрации водного и воздушного пространства. Целостная пейзажная картина заменена показом особого атмосферного состояния предутренней природы – зыбкой грани между ночью и утром, переданной в виде кратких мигов-впечатлений.

Ассоциативной трактовке изобразительных элементов способствуют два фактора. Во-первых, темброгармонический тип изложения основных выразительных комплексов пьесы, во-вторых, композиционная свернутость дополнительных «словарных» мотивов. Пятизвучный вариантно-остинатный тембро-аккорд выполняет в форме роль организующего стержня. Он наделен колористической семантикой, вызывающей межчувственные ассоциации с *цветосветовыми бликами, мерцанием*, благодаря постоянному инструментальному и ритмическому варьированию. Кварто-квинтовая основа этой конструкции, скрепленная обертонами терции, баланс статики и обновления в показе «фоноструктуры» (термин Т. Гоц) пьесы ориентирует слух на гармонизирующее и одновременно чуткое восприятие. Эффект длительного вслушивания/всматривания в звукообраз создается незаметными сдвигами/*переливами* отдельных тонов аккорда в близкие тембровые плоскости. Постепенная активизация ритмического фактора также знак *живого пульса* пробуждающейся природы. Безостановочно обогащаемый новыми деталями и нюансами, звукокомплекс обретает значение «*невербального слова*», настраивающего на восприятие музыки как «поля» смысловых ассоциаций с чувственно-осязаемым прообразом пленэра. Прояснению внемузыкальных параллелей способствует ряд дополнительных и конструктивных элементов, обладающих «скрытыми» значениями:

1) кварто-квинтовый каркас центрального созвучия, рождающий эффект пасторального комплекса;

2) тонкие вибрации «*плавающих»* секундовых сдвигов основных тонов фонической конструкции;

3) тремолирующие последовательности/«*струения*» низких струнных (у подставки) в искусственном (тон-полутон) ладу;

4) сходные с «*птичьими посвистами*» арабесковые фигуры-вокабулы и сигнальные мотивы в разных инструментальных голосах;

5) характеристические приемы звукоизвлечения, микродинамика, тембровые модуляции, вызывающие эффекты *шорохов, дуновений, эхо-перекличек*.

Слух с трудом различает эти детализирующие смысловые знаки в контексте темброгармонического тематизма, полимотивного склада фактуры, приемов полихронии (разбивки ритмических долей изменяющимися ритмогруппами) и полихромии (неотчетливости тембровых составных в звучании оркестровой ткани). Шенберг добивался возникающего фонического эффекта *многооттеночности*, настаивая на переводе программного заголовка «Farben» понятием «тембры», указывая в предисловии к партитуре, что звучание отдельных инструментов не должно прослушиваться и восприниматься как смена темброкрасок картинного характер; цель темброфоники – стимулировать в сознании слушателя ассоциативные зрительно-слуховые миги восприятия жизни природной среды. Добавим, что звукообраз в ор. 16 № 3 (в отличие от «звуковых ландшафтов» К. Дебюсси) в силу неуловимости «зашифрованных» жизненных прообразов вызывает ощущение безотчетной тревоги, столь значимой в экспрессионистском мирочувствовании. Гипнотическое воздействие тянущегося функционально неопределенного созвучия, усиливаемое асинхронным перемещением звуков и внедрением в атональное пространство ткани кратких добавочных тембромотивов, их колористическая размытость и скрытая напряженность фонизма в условиях приглушенной динамики и неожиданных пауз – провалов в тишину – вызывают метафорический образ-чувство *прикосновения к мистически-сокровенным планам* мироустройства, обретающим пугающе осязаемую форму. Композитору удалось передать в своей музыке сквозь живописно-символические знаки земного ландшафта «дуновения иных планет».

«Говорящая» на языке *слов-символов*, музыка Шенберга пользуется, как показал интерпретирующий анализ интонационного слоя ее ткани, многими привычными фигурами передачи смысла. Но в условиях атональной композиции они столь долгое время ускользали от исследовательского взгляда по причине невиданной концентрации энергии в стилистических компонентах и нарушения их функциональной роли, превращающих музыку как искусство целостного эмоционально-образного выражения смысла – в монтаж синтаксических конструкций. Понадобилась вековая практика овладения слуховой памятью стилей музыкального модернизма для осознания связи коммуникативных механизмов таких музыкальных «сообщений» с новоевропейским «интонационным словарем». *Слова-символы* с многоплановыми внемузыкальными интенциями открывают вход в смысловое пространство новой, в том числе экспрессионистской музыки. Их дешифровка, кроме анализа речевых особенностей показа, требует переноса устойчивых значений в *контекст конкретного музыкального произведе-*

ния, представляющий собой в атональных, стремящихся к тематической тотальности опусах Шенберга, некую *промежуточную* или, пользуясь определением М. Арановского, *предсемантическую* среду с оборотами разной степени «словарной» рельефности [1, с. 192]. Поэтому возникает эффект «*сокрытия знака*» [1, с. 334] и рождающиеся смысловые характеристики в бо́льшей мере, чем в других стилях музыки, имеют *вероятностный* характер, вызывая трудность трактовки/переозначивания универсальных семантических структур в сугубо индивидуальные формы музыкальной речи. Превращению «россыпи лексем» в развернутое высказывание препятствует в инструментальной музыке Шенберга также отказ от целенаправленного их развертывания и ослабление принципа повтора – неотъемлемых условий, «как создания текста, так и его восприятия» [1, с. 312]. Эти обстоятельства свидетельствуют, что для семантического прочтения в Пяти пьесах ор. 16 модели спонтанно-интуитивной природы чувствования и формирования на этой основе целостного представления о произведении как «говорящем тексте» необходимы дальнейшие шаги в созданную композитором музыкальную реальность.

Библиографические ссылки

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Михайлов А. В. Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы науч. конф. – М., 2002.
3. Павлишин Ст. Арнольд Шенберг: монография. – М.: Композитор, 2001.
4. Старчеус М. Слух музыканта. – М.: МГК, 2003. – Гл. 6.
5. Чигарева Е. И. Слово как структура и смысловая единица // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. тр. по мат. конф. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2007.

С. С. Гончаренко

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ Д. КРИВИЦКОГО «ЧЕРНЫЙ ОБМОРОК»)

Значение вербального ряда в поэтике оперы трудно переоценить. Уже само рождение оперы связано с появлением dramma per musica – особого литературного жанра, предназначенного для музыкального спектакля. Слово и музыка на всех этапах истории оперы обогащают друг друга, выступают в неразрывном и плодотворном сотрудничестве. Важную информацию несет заглавие оперы и имена ее героев, вызывающие у меломанов – знатоков и любителей оперы – музыкальные ассоциации из ряда предшествующих и последующих произведений искусства, в том числе и оперных.

Целостность музыкальной драматургии закладывается в структуре сюжета оперы, в ее сценарном плане. Особые качества присущи *слову спетому*, которое составляет

суть оперного искусства. В оперном спектакле определенные функции выполняет *слово незвучащее* – дидаскалии, т. е. авторские указания о сценографии, пластике актеров и певцов, характере исполнения. К проблеме «слово в опере» отсылают также положения современной поэтики как теории текста о текстах-кодах или предтекстах, коренящихся в мифоритуальной практике, в традиционной культуре.

Поэтика оперного либретто – молодая отрасль современного опероведения. Она развивается в тесном контакте со смежными сферами гуманитарного знания – филологией, этнологией, фольклористикой, психологией, нарратологией и пр. Вопросы об оперных жанрах, о специфике оперного сюжета, героя, стиля либретто музыковеды разрабатывают, опираясь на работы М. Бахтина, В. Проппа, О. Фрейденберг.

В последние годы появился ряд работ, специально посвященных вопросам оперного персонажа [7], типичных для оперы ситуаций, сюжетных положений [8–10]. Остро стоит вопрос о либретто и в связи с активными экспериментами в современном музыкальном театре, и при рассмотрении более традиционных, на первый взгляд, преобразований оперы, которые ведутся в рамках существующих академических жанровых канонов.

Цель настоящей статьи – показать функции либретто в современной опере на примере одного, но весьма показательного произведения, которое принадлежит перу московского композитора Давида Кривицкого (1937–2010) – одноактной оперы «Черный обморок» (первое исполнение оперы состоялось в камерной обстановке в Зеркальном зале Российского института искусствознания 2 марта 1998 г. 22 марта того же года в Ульяновске прошла ее мировая премьера – к столетию со дня рождения В. Набокова. Исполнители: лауреат международного конкурса Светлана Сумачева и симфонический оркестр Ульяновской филармонии. Дирижер – Владимир Кудря. Позже опера неоднократно исполнялась в Москве, в Санкт-Петербурге, на фестивале камерных опер в Калининграде. В историко-мемориальном музее В. Набокова в Рождествено она прозвучала 23 апреля 2000 г.

Методика анализа опирается на известное положение О. М. Фрейденберг о триединстве в произведении сюжета, жанра и героя, об их взаимозависимости[11].

Д. И. Кривицкий относится к когорте музыкантов огромной эрудиции, которые свободно владеют богатым фондом музыкальных традиций и при этом уверенно и смело их преобразуют. Рассматриваемое сочинение создано им в 1997 году и, по словам автора, посвящено «равновеликой триаде событий и явлений в мировой и отечественной истории», а именно: «400-летию со времени изобретения оперы, 100-летию со дня рождения В. Набокова и 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина» [4, с. 75]. Такое посвящение далеко не случайно. И не только в силу хронологического совпадения юбилейных дат, «осветивших» небосклон столь мрачно памятных событий, произошедших в социальной истории России в 90-е годы прошлого столетия.

История русской оперы тесно связана с историей русской литературы. Оперные шедевры М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова освящены гением А. Пушкина. В наши дни внимание отечественных композиторов все более привлекает творчество Владимира Набокова, имя которого остается олицетворением современной российской словесности (хотя половина его романов написана на английском языке).

Стихи и проза В. Набокова положены в основу нескольких сочинений, созданных Д. Кривицким в конце 1990-х годов. Вслед за оперой «Черный обморок» он пишет хоровой диптих «Неродившемуся слушателю» (у Набокова «Неродившемуся читателю») для смешанного хора, кларнета, альта и фортепиано и несколько мелодекламаций: «Еще я духом жив...» для чтеца и фортепианного трио (1992), «Прощай же, книга!» для чтеца и 3-х гитар (1998), «И эта боль воспоминаний...» для чтеца и 2-х солирующих скрипок (1998), «Ко мне, туманная Леила...» для чтеца и фортепиано (левой руки) (1998), «Пушкин – радуга по всей земле» для чтеца, скрипки, виолончели и фортепиано (1998).

Одно из последних сочинений композитора – балет «Лаура», созданный по мотивам незавершенного набоковского романа «The original of Laura». Интересно, что либретто балета «Лаура» Кривицкий написал еще до публикации романа, воспользовавшись изложением его сюжета в интервью сына композитора Дмитрия Набокова. В настоящее время балет принят к постановке в рамках антрепризного спектакля в московском молодежном театре. Руководитель спектакля – Елена Богданович. Премьера планировалась на конец ноября 2010 года.

В двух музыкально-театральных произведениях по Набокову – опере и балете – Кривицкий выступает в качестве либреттиста. Кроме того, в заметках, помещенных в приложении к клавиру оперы, он излагает свои творческие идеи, комментирует их, дает музыковедческий анализ произведения, а также излагает рекомендации и указания исполнителям. Они помогают разобраться в очень непростом замысле сочинения, уяснить, глубже постичь его своеобразие.

В опере Кривицкого скрещиваются, фокусируются несколько тенденций, характерных для современного состояния в российском музыкальном театре, для отечественной оперы. Одна из них связана со стремлением постичь сущность и возможности жанра, возвращаясь к его первоистокам. Разумеется, при этом не происходит репродуцирования генетических признаков ранней оперы, они творчески преобразуются, трансформируются.

Недвусмысленно обозначение жанра, поставленное Кривицким на титульном листе изданного клавира,– «Dramma per musica». Так называл свои произведения один из создателей первых опер – поэт Оттавио Ринуччини, под таким названием фигурировали итальянские оперы «флорентийской камераты». В содружестве литературы и музыки в те времена безусловным лидером выступал автор сценария. Первенство к музы-

ке пришло много позднее, и тогда драме приходилось отвоевывать утраченные позиции в обстановке эстетической полемики, борьбы, о чем свидетельствуют манифесты великих реформаторов оперы Х. В. Глюка и Р. Вагнера. В России подобную реформу осуществил А. Даргомыжский в последней опере «Каменный гость». В XIX и XX столетиях нарастает движение композиторов в «большой» литературе, стремление обогатить оперу путем воспроизведению жанра и полного текста литературного первоисточника, подобно тому, как это сделал Даргомыжский, обратившийся к маленькой трагедии А. Пушкина. Данное направление определяется как *литературизация* оперы.

В «Черном обмороке» *литературизация* проявляется, прежде всего, в характере использования подлинных набоковских текстов: его ранних стихов и прозы – рассказа «Слово», опубликованного в 1923 г. в газете «Руль», которая издавалась в Берлине русской диаспорой. Черты «л*итературной оперы»* сказываются также в сознательном и последовательном перенесении набоковской логики в организацию целого. Композитор констатирует: «Как обычно у Набокова, сюжет движется в нескольких, отраженных друг в друге руслах: метафорически-фантастическом – некая горная страна, видения, явления ангелов и т. д.; экспрессивно-любовном – героиня, изнемогающая от неразделенной любви; наконец, реалистически иносказательном – Художник, преодолевающий бренную оболочку земного бытия» [4, с. 67]. Стыки и переходы разных планов лирического сюжета, смены в его хронотопе далеко не всегда отмечены цезурами, перерывами, контрастные планы и линии «перетекают» друг в друга, диффузно рассеиваются.

Композиция оперы включает семь картин, обрамленных Прологом и Эпилогом. В стихотворном Прологе экспонируются темы неразделенной женской любви, разлуки, разъединения близких душ и тема «вещего слова», пришедшего из «Завета». Далее этот круг тем представлен в либретто в соответствии со свободной ассоциативностью лирической поэзии, лишенной последовательно-временной логики и причинно-следственных связей. Стихи как бы наслаиваются на развертывание сюжета, который выстроен в прозаическом повествовании – во фрагментах из рассказа «Слово».

Первая картина – экспозиция, описание места действия, мира Горнего, Рая, полного переливающихся красок, движения воздуха и света, необычайных растений, цветов, зверей и птиц. Герой ожидает небожителей с мыслью о том, **ЧТО** поможет спасению его земной Родины, такой прекрасной и такой несчастной. Вторая и Третья картины – появление сонма ангелов, которые шествуют медленно и величественно и проходят мимо. В Четвертой и Пятой картинах последний из Ангелов оборачивается и приближается к герою. Шестая картина – рассказ о прекрасной стране, погибающей в страшном черном обмороке (это выражение Набокова стало заглавием оперы). Молитва. Видение пророческого духа. Седьмая картина – продолжение рассказа, мечта о возвращении в мир детства. И только в Эпилоге зазвучало, наконец, желанное пророческое слово Ангела: «Я наполнился им; тонким узлом билось оно в виску, влагой дрожало на ресницах, сладким холодом веяло сквозь волосы, божественным жаром обда-

вало сердце. Я крикнул его, наслаждаясь каждым слогом, я порывисто вскинул глаза в лучистых радугах счастливых слез... Господи! Зимний рассвет зеленеет в окне, и я не помню, что я крикнул...».

Так сливаются у Набокова в единый ассоциативно-смысловой комплекс шубертовская романтическая тема счастливого сновидения и горького пробуждения, тема забытых наказов Господа, утраты человечеством памяти – исторической и культурной – и тема немоты поэта, который позабыл слова, «что хотел сказать», чем мучился, что долго вынашивал. И этот комплекс наполняет возвышенно-приподнятый и вместе с тем ностальгически пронзительный образный мир музыки Д. Кривицкого.

Вторая тенденция современной музыки, также восходящая к барочной музыкально-театральной практике и сознательно поставленная композитором в центр произведения,– прием **нонперсонификации**, известный по мадригальной комедии – жанра, непосредственно предшествовавшего рождению оперы. Этот прием также используется в эпоху Высокого барокко, в духовных кантатах и Страстях И. С. Баха (примечательно, что некоторые свои кантаты Бах обозначал как «Dramma per musica»).

Однако по отношению к «Dramma per musica» Кривицкого точнее говорить не только о нонперсонификации, но и о многоликости, многозначности единственного действующего лица оперы. Композитор называет его «литературным кентавром». Тембр вокальной партии он намеренно не обозначил, предполагая возможность исполнения ее как мужским, так и женским голосом (указал он лишь то, что опера предназначена «для голоса и симфонического оркестра»). В либретто речь идет о персонажах, показанных обобщенно, они обозначены местоимениями «я», «он», «мы». Подразумевается, что певица (или певец) выступают то от лица женщины, то от лица мужчины, то представляют некую общность людей, абстрагированных от конкретного времени и места, существующих в ирреальности.

В эмоциональном состоянии трех личностных ипостасей есть нечто доминирующее, что продолжается несмотря на перемену лица, в уста которого вложено то или иное высказывание. Это лейттема творчества Набокова – ностальгия, тоска по утраченному счастью, одержимость в желании вернуть былое и невозможность его возвращения. В начале героиня плачет, рыдает, протягивая руки к возлюбленному: «Вернись ко мне!». В стихах из VI и VII картин исчезает женский образ, остается лишь образ поэта, писателя, близкий автобиографическому набоковскому герою, тоскующему по навсегда утраченной Родине, прошлое которой невозвратимо. Герой обращается к Всевышнему – неземному наставнику, следит за мановением его рук, и в душе его возникает надежда:

Средь чуждой темноты
Я вижу путь прямой.
О, дух пророческий,
Ты говоришь со мной!

Тему неразделенной любви героини сменяет тема возвращения героя в прошлое, в детство, в родные, знакомые места. Последние стихотворения вновь полны неизвестности. Ведь счастье для героя – в возвращении домой, и оно невозможно.

Кто меня повезет, *Кто укажет кнутом,*
По ухабам, домой – *Обернувшись ко мне,*
Мимо сизых болот *Меж берез и рябин*
И струящихся нив? *Зеленеющий дом?*
Кто откроет мне дверь?
Кто заплачет в сенях?..

Тема виртуального объединения русских эмигрантов, которых судьба разбросала по странам Европы и Америки, заявлена в Прологе и продолжена в IV картине. Это трагедия людей, переживающих помимо отрыва от родной почвы еще и трагедию духовной разобщенности.

Мы только мутный цвет миндальный. *Навис он грубый и огромный,*
Мы только первопутный снег, *Но что нам гром его тревог?*
Оттенок тонкий, отзвук дальний, – *Мы целомудренно бездомны.*
Но мы пришли в зловещий век. *И с нами звезды, ветер, Бог!*

Третья тенденция, характерная для современной российской оперы и по-своему претворенная Кривицким, – эксперименты с различными приемами вокального интонирования. Она широко была представлена в русской музыке первой трети XX века в камерно-вокальном и кантатно-хоровом творчестве, в разных способах объединения музыки и слова – от речевого до кантиленного. В опере «Черный обморок» мы находим компендиум типов вокального интонирования, накопленных за всю историю оперы. Композитор составил их полный реестр и в своих «Заметках» подробно характеризует «манеры пения, их внутреннюю конструкцию и нотирование» [4, с. 68].

1. Ordinato (то есть нормативная) – мелодическая манера пения, берущая начало в итальянской традиции bel canto. В нотах обозначается cantabile.

2. Parlando (ossia sprechgesang) – речевое пение, требующее от солиста умения «свободно вокализировать в заданных нотируемых последовательностях» и импровизировать.

3. Sprechstimme (с крестиком на штиле) – речевое произнесение мелодии.

4. Declamatio. Композитор ставит это указание для второй и третьей манеры, а также в тех случаях, когда нотация отсутствует и исполнитель должен проговаривать текст, то есть во фрагментах мелодекламации.

5. Halbgesungen (с диагональной чертой на штиле) – полупение. Композитор ссылается на использование этого приема А. Бергом. В его собственном произведении эта манера не встречается.

Кроме систематики манер пения, описанной в «Заметках», в тексте клавира имеются многочисленные указания, детали, показывающие дополнительные приемы интонирования, как то: glissando в пределах узких и широких интервалов, трели, свободные ритмические ускорения и замедления, алеаторические квадраты, предполагающие вокальную импровизацию. Вокальная партия очень виртуозна, изобилует разного рода пассажами, группетто. Имеются две развернутые каденции: первая – перед началом разработки в конце II картины от т. 162, вторая – в VII картине перед началом репризы от т. 350.

Принцип концертирования, являющийся типичным для многих вокальных и инструментальных сочинений Д. Кривицкого, пронизывающий его камерное, симфоническое, кантатно-ораториальное творчество, в опере «Черный обморок» обретает особую выразительность. Техника украшений ornatus, разработанная в античной риторике и представленная в операх барокко, возрождена композитором и поставлена на службу высокой цели. Д. Кривицкий подчеркивал, что в музыке различия героев снимаются. Музыка оперы «живет» там, куда не проникает разделение, разобщение душ, сердец. В пространстве вечности, инобытия нет различий между «я», «мы», «он», «она». Некое вневременное «всеединство» и определяет амбивалентность главного персонажа, дипластию его сознания, свободное перетекание, перевоплощение одной ипостаси в другую. Отсюда многочисленные утонченные переходы от описания к размышлению, от повествования к переживанию в вербальном тексте и плавные, естественные переключения одного типа вокального интонирования в другой.

Сочинение включено в составленный автором список произведений для музыкального театра. По некоторым внешним признаком оно должно быть отнесено к одноактной опере, специфику которой Д. Кривицкий внимательно изучал. Результатом его штудий над произведениями зарубежных и отечественных авторов стало написание брошюры, специально посвященной одноактным операм XX века [5]. Однако оперой в привычном понимании «Черный обморок» не является. И дело не только в ее небольших масштабах (durata 30). И не в том, что в ней всего один поющий голос. Моноопера и монодрама – характеристики, относимые к более традиционным по жанру произведениям. У Кривицкого переданы размышления не только о личном, об отдельном, но о всеобщем, всеохватном. Тема Родины и тема Божественного гласа разрывает жанровые оковы монодрамы типа шенберговского «Ожидания».

Опера «Черный обморок» представляет собой свободную композицию с чертами сонатной формы; главенство вокальной виртуозности и импровизационности высказывания определяют в ней доминирующее значение признаков концертного жанра. Благодаря романтической подаче художественной идеи и огромному удельному весу концертирования в опере явно проступают черты Концерта-поэмы для голоса и симфонического оркестра лирико-философского звучания, рассчитанного на певца-виртуоза – исполнителя, способного справиться не только с разными манерами пения и с перехо-

дами из одной манеры в другую, но и со смысловыми образными переключениями. Отказ от акционального ряда, от «изображения действия посредством действия», т. е. от театральной инсценировки свидетельствует о том, что сочинение Кривицкого примыкает еще к одной тенденции в современном музыкальном театре – к так называемой «редуцированной опере» [1, с. 192–196].

Третью жанровую составляющую сочинения Кривицкого, без указания на которую характеристика рассматриваемого опуса была бы неполной и недостаточной, образует ее духовно-религиозный план. Он воплощен и в набоковском рассказе как видение мира небесного, и в стихах о разговоре с духом пророческим. И здесь мы видим проникновение в оперу одного из самых мощных направлений в современной музыке – направления, объединяющего многие жанры, а именно – сакрализацию академических светских жанров и форм искусства. В опере-концерте сплетаются глубоко личностные проблемы и проблемы религиозно-философские, что, конечно, идет от литературного материала. Подобно Страстям и духовным кантатам И. С. Баха в ней развивается план повествования, воплощаемый в декламационной манере и план переживания, выраженный в напевной кантилене. Интонационный строй последней близок выразительности романсов глинкинской поры (Гурилева, Варламова). Стиль концертирования, составляющий самую примечательную черту оперы Кривицкого, и продолжающий традиции барочной оперы, а также кантатно-ораториальных жанров эпохи барокко, генетически связан с юбиляционной техникой, направленной на ритуальное воспевание, восхваление, прославление.

Историю литературной поэтики филологи характеризуют как движение от поэтики слова к поэтике жанра, далее – к индивидуально-авторской поэтике и наконец – к теории текста [2]. В истории оперы тысячелетние этапы литературной поэтики спрессовываются в четыреста лет. В самом деле, в XVII – первой половине XVIII в. наблюдается приоритет либретто над музыкой; барочная риторика; обилие риторических фигур, направленных на усиление выразительности слова; узаконенная практика канонических либретто, когда на один и тот же сюжет и вербальный текст писали музыку разные композиторы. Все эти условия существования барочной оперы свидетельствуют о главенстве *поэтики слова*. Произошедшее во второй половине XVII в. разделение оперы на высокий жанр[оперу-seria] и низкий [оперу-buffa] соответствует этапу *поэтики жанра*. Дальнейшее разветвление серьезной и комической оперы итальянского образца в условиях национальных европейских традиций подводит к эпохе романтизма с главенством в ней романтической *индивидуально-авторской поэтики*.

Современный этап развития оперного искусства отражает внимание композиторов к работе с ранее сложившимися оперными моделями, а также с моделями иных академических и неакадемических жанров. На этом этапе усиливается тенденция к интертекстуальности, к включению разножанровых и разностилевых компонентов в единое художественное целое. Постмодернизм обозначает переход к *поэтике текста* и в области музыкального творчества.

Принцип постмодернистской интертекстуальности, характерный для творчества В. Набокова, и метод его композиции, предполагающий манипуляции едиными блоками, Д. Кривицкий переносит в либретто оперы и балета. Чередование стихотворного и прозаического текстов, представляющее параллельное развитие нескольких тем, непрерывные их переходы друг в друга порождают совершенно новое качество оперного либретто.

Объединение в монологе одного персонажа любовно-лирической линии об измене и разлуке, темы ностальгии по России и религиозно-философского аспекта размышлений о ее судьбе и о судьбе культуры русского зарубежья, мысли о единении разобщенных душ в вечности, о диалоге поэта-творца и Всевышнего – такой синтез не имеет аналогов в музыкально-театральной практике. Да композитор и не настаивал на обязательном театральном воплощении своего детища. Анализируя одноактные оперы российских авторов, созданные в 60–70-е годы прошлого столетия (например, оперу В. Губаренко «Нежность»), Кривицкий высказывал точку зрения о том, что смещения хронотопа, которые определяют содержание литературного первоисточника (в данном конкретном случае таковым были «Письма любви» А. Барбюса), делают сценическую постановку оперы менее убедительной, чем ее концертное исполнение [5, с. 29].

Обстановка нынешнего обновления в музыкально-театральной практике способствует тому, что указанные выше четыре принципа поэтики, которые складывались в ходе исторического процесса поэтапно, теперь сосуществуют в одновременности. Некоторые из них могут соприкасаться в рамках одного произведения. Так, именуемая как dramma per musica опера-концерт-духовная кантата Д. Кривицкого – образец полижанровой структуры диффузного типа. Взаимодействие в ней поэтики слова и поэтики текста находит яркую индивидуализированную авторскую интерпретации. Жанровые компоненты ее ясно обозначены. Но они неотчленимы друг от друга, их объединение подобно переливающейся разными красками удивительной, «бесконечной мелодии», незаметно переходящей в речь и обратно. Аристократическая утонченность музыкального стиля Д. Кривицкого – в близком родстве с искусством слова В. Набокова.

Библиографические ссылки

1. Гончаренко С. С. О поэтике оперы. – Новосибирск, Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. – 260 с.
2. Гринцер П. А. Литература древности и Средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика. – М., 1986. – С . 72–103.
3. Кривицкая Е. Давид Кривицкий. «Черный обморок». Dramma per musica. Аннотация к исполнению. – М., 1997. – 2 с.
4. Кривицкий Д. «Черный обморок» [Ноты]: Dramma per musica. Заметки композитора // Давид Кривицкий «Черный обморок». – «The black Faint».– Клавир. – 1997. –77 с.
5. Кривицкий Д. И. Одноактная опера. – М.: Знание, 1979. – 56 с.

6. Лаптева Е. Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2002. – 19 с.
7. Немковская В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 2002. – 24 с.
8. Нилова Т. В. Оперная ситуация как основа морфологического метода анализа оперной драматургии // Теоретические проблемы советской музыки. – М., 1988. – С. 49–62.
9. Пивоварова Н. Л. Либретто отечественной оперы: аспект интерпретации литературного первоисточника: автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002. – 22 с.
10. Тараканов М. Сюжетные лейтмотивы в опере: попытка классификации. – М.: Гиттис, 2002. – 54 с.
11. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

И. А. Бакаева

Казахский национальный университет искусств

СЮЖЕТНЫЕ АРХЕТИПЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И МУЗЫКЕ: К ВОПРОСУ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Проблема преемственности в искусстве всегда была и остается одной из животрепещущих. Цепная связь современности с прошлым, опора на то, что создано, является естественной закономерностью художественного творчества. Достижения минувшего времени вариативно повторяются, но в иных условиях и на новом витке эволюционной спирали. Прошлое и настоящее всегда взаимодействовали и продолжают взаимодействовать очень тесно. Явления диффузии, миграции и интеграции присущи искусству и творческому процессу. Стилеобразующие элементы как репрезентанты определенных традиций и культур находятся «в постоянном движении развитии и «перегруппировке», по отношению к которым, как по отношению к другим живым организмам, работают законы генетики, законы рождения и умирания, «гниения» и «брожения», скрещивания и мутаций» [3]. При этом перекрестные связи между культурами, искусствами разных стран зачастую невидимы, но могут неожиданно высветиться при детальном анализе.

Фактор преемственности особенно отчетливо проявляется в тех культурах, которые складываются под воздействием инонациональных образцов. Ярким примером может послужить русская культура. Она творчески восприняла достижения западноевропейского искусства, принятые за эталон. Формирование же эталона связано с художественно-эстетическими системами-архетипами. Для европейского искусства такое значение приобретают достижения античности.

В классической Греции возникли творения, ставшие моделью для искусства всего последующего времени. К ним относятся жанры трагедии и комедии. Найденные в них характерные образы, сюжетные схемы превратились в архетипы, никогда не теряющие своей актуальности. Откристаллизовавшиеся в глубокой древности фабулы, типы конфликтов, герои и персонажи оказались тем базовым материалом, из которого выросло всё мировое искусство. Самые разные творческие фигуры отталкивались от него, ведя творческий диалог с прошлым, преобразуя это прошлое. В их числе – А. С. Пушкин, а вслед за ним и русские композиторы, обращавшиеся к его произведениям. Пушкинское наследие как нельзя лучше демонстрирует закон преемственности времен и культур, поскольку русский поэт учился на лучших образцах античных трагедий, римской поэзии, европейского искусства в целом. Как и для других русских драматургов и поэтов, они были для него эталоном. Обратимся к примерам.

Известно, что прототипом стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» является ода Горация, впервые переведенная на русский язык М. Ломоносовым. Затем греческая ода привлекла Г. Державина, несколько изменившего его первоначальный русский вариант. И, наконец, к этому же стихотворению несколько позднее обратился А. Пушкин, который практически «переписал» античный первоисточник заново, улучшив стихотворную форму, придав ей более глубокий смысл и гибкость. Во многом благодаря пушкинским преобразованиям, угловатый ломоносовский перевод оды Горация превратился в совершенный поэтический образец [5].

Опора на имеющиеся модели, созданные в период классической древности, их переработка была характерной особенностью художественного метода А. С. Пушкина. При чтении его произведений возникают множественные ассоциации с конкретными произведениями античности. Так, греческие пра-истоки заметно «просвечивают» в трагедии «Борис Годунов», вызывающей в памяти драму Софокла «Царь Эдип», которая отмечена высоким этическим пафосом. Разумеется, что связи пушкинской драмы с творением Софокла всего лишь предположительны, поскольку ситуационные и образные параллелизмы могли возникнуть случайно, в силу сходства отражаемых событий. Поэтому предлагаемые далее аналогии-сопоставления драм Софокла и Пушкина условны, тем не менее, их рассмотрение представляется любопытным.

В драме «Царь Эдип» греческий драматург представил образ царя-преступника, который стал символом высокой трагедии. В основу драмы положена этическая идея с ее причинно-следственными связями: если глава государства – преступник, то будет страдать весь народ. Идейная доминанта драмы несет в себе высокий этический смысл: преступать закон нельзя, иначе горе, бедствия не дадут жить никому. Государственная власть должна быть чистой и честной, скрыть ничего нельзя, поскольку нравственный закон является непреложной истиной, главным правилом, мерилом человеческого бытия, от него не уйти – это рок.

Исходная идея определяет развитие фабулы в античных трагедиях, разворачивающейся по классической схеме: *преступление – наказание – катарсис*. Ей подчиняется траектория событий, структура сюжета, направленного к трагической развязке. От разных вариантов данной схемы впоследствии отталкивается все академическое искусство.

Острота трагедии усиливается тем, что преступление Эдипа невольное. В чем оно заключалось? Не зная, что случайный встречный – его отец Лай, он убил его, а затем женился на своей матери Иокасте – *не ведал, что творил.* В этой ситуации античный драматург выделил важный момент – *трагическую случайность преступления.* В этом заключен величайший гуманизм: Софокл стремится оправдать поступки человека, наделенного властью. В то же время случайность была предопределена *роком* – предсказанием жрецов, то есть – *закономерностью.* Таким образом, земная жизнь в греческой драме преподносится как сочетание случайных и закономерных событий, в результате которых складывается трагедия конкретной личности: человек оказывается игрушкой в руках *судьбы.* Таковы античные представления о бытие, такова философия, определившая схему-базис для классических сюжетов.

Преступление Эдипа относится к родовым, то есть генетически заложенным и предопределенным заранее – в этом усматривается архаизм и в то же время архетипность ситуации. Судя по сюжету трагедии, можно предположить, что самым страшным преступлением для древних греков было не убийство само по себе, а убийство родителей, вступление с одним из них в брачные отношения. Человек, совершивший эти поступки, должен быть сурово наказан. Если этого не происходит, боги насылают бедствия на весь народ.

Трагизм ситуации заключался в том, что преступление совершалось не простым человеком, а самым высоким лицом государства – царем. Ему по статусу полагалось быть идеальным, тем более в сценическом жанре. То, что прощалось простолюдину, оказывалось запретным для царя, потому что из-за него жертвами роковых обстоятельств окажутся невинные люди. Идея негативного резонанса, сопричастности всех к преступлению одного, облеченного властью человека придавали античным драмам особую этическую значимость, напряженность и остроту. При этом высвечивался психологический контраст-конфликт: социальный статус героя вступал в непримиримое противоречие с его преступлением.

Трагедийная острота подчеркивалась также неосознанностью преступления – Эдип преподносится как положительный персонаж, мудрый правитель. Он как будто и не виноват, поскольку *не знал, с кем повздорил* на дороге. В этом проявляется еще одна особенность греческой драмы: если бы он убил не своего отца, а постороннего человека, возможно, он не считался преступником, и все сложилось иначе. Во всяком случае, Эдип не женился бы на своей матери. Но «рок сулил иное».

Обратимся к А. С. Пушкину. Как уже говорилось, прототипами некоторых его произведений были древнегреческие драмы. Он отталкивался от сложившихся в них сюжетных ситуаций и типов героев. Это становится очевидным при сопоставлении конфликтной драматургии и характеристики образов в античной драме и в творениях А. С. Пушкина. Так, например, и софокловский Эдип, и Борис Годунов у Пушкина – преступники, облеченные высшей властью – цари. Но образ Бориса приобретает новые черты, поскольку раскрывается в других по времени исторических обстоятельствах и в других национальных и географических условиях. Для русского человека самым страшным является не просто убийство, а убийство ребенка или косвенная виновность в его смерти. Ведь ребенок – безгрешное и беззащитное существо, символ агнца божьего, а это значит, что преступник посягнул на самое святое, поэтому виновен вдвойне. От этого трагедия становится глубже и страшнее. Если в трагедии «Царь Эдип» в роковом поединке сталкиваются примерно равные по силам герои – Эдип и Лай, то у Пушкина царь-младенец не в состоянии сопротивляться и оказывается жертвой политических интриг взрослых.

Основной конфликт в пушкинской трагедии разрастается до крайней поляризации действующих сил: против Бориса выступает народ, который его люто ненавидит. У Софокла этого нет: власть и народ не противопоставлены друг другу, а показаны как единое целое. Однако результат и у Софокла, и у Пушкина один: бедствия народных масс как смысловой стержень трагедии. Безусловно, произведение Софокла не сравнимо с пушкинской драмой в плане реалистической глубины и детализированности сюжетного действия – слишком велик временной разрыв между двумя сочинениями. Но глубинная схема у них общая.

Пушкин усложнил сюжетный план трагедии, обогатив ее шекспировским опытом: при чтении возникают устойчивые ассоциации с трагедией «Макбет». Типичное для трагедий Шекспира разрастание конфликта сочетается у него с многоплановостью и широтой раскрытия драмы, всех ее линий. Против Бориса выступают простой народ, боярство (Шуйский), духовенство (Пимен). Таким образом пространство, которое «против», необычайно расширяется. Шекспировский масштаб трагедии проявляется и в том, что внутренний конфликт перерастает в межгосударственный: Польша против России.

По-шекспировски неоднозначно решен и образ Бориса. Он психологически усложняется: против него не только народ, но и собственная совесть. Однако и в этом усматривается творческий диалог с Софоклом, для которого важнейшим планом в образной характеристике был этический. Но Пушкин реализует его по-новому, более сложно. Эдип у Софокла однозначен: положительный, сильный духом, мудрый и принципиальный властитель. Его поступки обусловлены сознанием высокой миссии правителя, который обязан решить все проблемы своего народа, государства, ему чужды сомнения и чисто человеческие страхи.

Образ Бориса – иной. Он противоречив, измучен сомнениями, в нем сочетаются властность и чисто человеческая слабость, страдание. Пушкин показывает его и как царя, и как простого человека, который не выдерживает натиска собственной совести и поэтому умирает. Это тот же самый античный рок, но расширенный и центростремительно направленный в психологический план: он модулирует теперь в новую область внутреннего «я» главного героя, становится его собственной совестью.

Эдип сам себе выносит приговор, сам решает проблему наказания, что придает его образу идеализированный мужественно-героический характер. Борис действует в других исторических обстоятельствах, лишается черт идеального героя – он реалистичен. Русский царь оказывается жертвой столкновения субъективных и объективных сил конфликта. Его палачом выступает собственная совесть, окончательно «добивающая» царя-человека. Однако смерть Бориса трактована в романтическом плане – как избавление от мучений.

Оперный царь Борис М. П. Мусоргского повторяет эстетические контуры пушкинского образа, но посредством музыки трагедия царя-преступника становится масштабнее, приобретает острое эмоциональное звучание. При этом внутренний психологический конфликт царя и человека очерчивается резче. В опере получает мощное развитие идея преступности, безнравственности, бездуховности власти, которая противоположна народу, человеческому началу в целом. В душе Бориса постоянно происходит борьба этих двух сил. Борис-человек и Борис-царь сталкиваются в неразрешимом противоречии, которое закономерно приводит героя к роковому исходу.

Главенствующим средством музыкальной характеристики этого образа становится особый тип мелодики, совмещающий разножанровые элементы: речевые, декламационные, песенные, ариозные. Они образуют непрерывный звуковой поток, гибко меняющий свой характер вслед за ситуациями, настроением героя, его речью и мыслями. В вокальной партии Бориса обращает на себя внимание характерное свойство монологичности – возвышенное «пение-речь», обусловленное размышлением-переживанием. Вокальное интонирование у Мусоргского значительно отличалось от того оперного стиля, который был общепринятым в XIX веке. Как известно, в то время в операх использовали преимущественно две разновидности вокального интонирования: первая применялась в развернутых виртуозных или певуче-кантиленных ариях, вторая – в речитативах.

Герой в операх Мусоргского вокализирует иначе. Пение лишается виртуозности, поскольку трагедийное начало требует гибкого модулирующего интонирования, следующего за тонкой сменой настроений героя. Поэтому характер вокализации у Мусоргского свободно меняется (сцена Бориса с Шуйским), переходя с собственно пения на речевые фразы, шепот, восклицания. Это необычная для того времени система мобильных переходов с пения на речь позволяет сравнить вокальный стиль Мусоргского с античной традицией трагедийной манеры исполнения, о которой пишет Е. Герцман [4].

Он отмечает, что в античных драмах существовало три вида вокально-речевой выразительности: каталогэ, паракаталогэ и собственно пение. Термином «каталогэ» обозначалось выразительное чтение стихов, для которых использовалось специальное интонирование с контрастными перепадами динамики – с восклицания на выразительный шепот. Паракаталогэ представляло собой мелодекламацию в сопровождении авлоса и употреблялось в моменты перехода речи на пение и наоборот. Вокальный стиль «Бориса» вызывает непосредственные ассоциации с паракаталогэ – то есть с греческой мелодекламацией. Связь с паракаталогэ заметна в разных сценах оперы – в прологе, в сцене в корчме, в сцене Бориса с Шуйским (второе действие). Но особенно ярко она проявляется там, где драматическое напряжение достигает кульминации, например, в сцене сумасшествия Бориса. Здесь в вокальную партию постепенно включается напряженное речевое интонирование слов, доходящее до крика («и душит, душит что-то, и голова кружится…»).

Преемственность античной и русской классики заметна и в одинаково значительной роли хора в трагедии и опере. Оперный хоровой пролог в «Борисе» имеет точки соприкосновения с древнегреческим прологом, в котором действие рассказывается, комментируется. Безусловно, пролог в опере Мусоргского – сложная в музыкальном отношении сцена. Но ее основной смысл по большому счету остался тем же, что и в античных драмах – разъяснение сюжетной ситуации.

Хор в античных трагедиях выполнял в основном комментирующую функцию. Но она дополнялась вставными песенными номерами (эмболимами), не связанными с основной сюжетной линией. И в опере Мусоргского хор также используется в двух значениях: как активное действующее лицо и как выразительный фон для основной сюжетной линии (смерть Бориса). Однако первое значение преобладает.

Рассмотрим и такую связь имен, как Тассо – Пушкин – Глинка. Сюжетные архетипы обнаруживаются и в других произведениях А. С. Пушкина, например, в поэме «Руслан и Людмила». То, что Пушкин при ее создании опирался на фольклорную схему, сомнению не подлежит. Однако многие персонажи и ситуации поэмы не имеют прообразов в русских сказках. Например, Наина, ее волшебные сады, Черномор. Закономерно возникает вопрос – откуда они у Пушкина? Возможно, что это заимствованные сюжетные мотивы и образы, которые были найдены им в европейской литературе и значительно переработаны. Особенно явными представляются связи с «Армидой» Т. Тассо из «Освобожденного Иерусалима». Сходство Наины с Армидой заметил еще Б. Асафьев. К тому же, по замечанию И. Бэлзы, Тассо был одним из самых предпочитаемых поэтов Пушкина.

«Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо широко использовался в европейском искусстве. Напомним фабулу «Армиды»: волшебница Армида терпит поражение от армии рыцаря-крестоносца Рено. Она обещает отдать руку тому, кто ее спасет, но желающих нет. Тогда Армида заманивает Рено в свои заколдованные сады, где вол-

шебные девы погружают его в глубокий сон. Но когда она приходит, чтобы убить спящего врага, то не может этого сделать: в ее душе рождается любовь. Ответное чувство охватывает и проснувшегося Рено: он видит перед собой красавицу. Но Рено обязан выполнить свой рыцарский долг – идти в крестовый поход. Теперь, когда в его душе проснулась любовь, ему это трудно сделать, ведь Армида умоляет его остаться. Рено преодолевает мучительные сомнения и, не смотря на мольбы волшебницы, уходит. В отчаянье Армида сама разрушает свое заколдованное царство – обитель зла.

Автор «Руслана» находит в нем некоторые сюжетные ситуации для развития и обогащения действия. Одна из них связана с приключенческой мифологемой – поход, странствие. Причем у Тассо – это военный крестовый поход, освященный христианскими идеями борьбы против иноверцев, обусловленный временем происходящих событий – эпохой Средневековья. У Пушкина мотив похода приобретает иной характер. Тема странствия в «Руслане» имеет фольклорную природу: поиск пропавшей невесты. Это характерный мотив народных сказок, выросший из синкретизма древних культов и превратившийся в сюжетный архетип.

Примечательно, что сама идея похода у Тассо не имеет принципиального значения. Она выполняет функцию стимула, «рычага» сюжетного развития, его композиционной канвы, на которую «нанизываются» основные события. Главное в образно-сюжетной драматургии заключается в том, что рыцарю-крестоносцу Рено противостоит прекрасная Армида-волшебница – символ соблазна и обольщения. Сквозь призму христианской эстетики Армида трактуется как злое начало. Герой как будто проверяется на прочность своих нравственных устоев, на преданность вере. И чтобы доказать его «положительность», стойкость, духовную крепость, введена красавица Армида, провоцирующая его на отказ от похода, а значит и веры. Как она это делает? Армида «выстраивает» перед ним волшебные сады, заманивает, усыпляет, а затем (по законам жанра) собирается убить. Но внезапно вспыхнувшая любовь к прекрасному рыцарю меняет ее планы.

А не заимствовал ли Пушкин мотивы «волшебных садов» и «чарующего сна» у Тассо? Слишком большое сходство между сюжетными ситуациями «Руслана» и «Армиды». Примечательно, что мотив «волшебного сна» в поэме «Руслан и Людмила» используется трижды: два раза заснул Руслан. Первый сон – в садах Наины; второй застал Руслана по пути домой. Третий сон – волшебный, его на Людмилу насылает Черномор.

В сцене с фантастическими девами развивается характерный для французского искусства мотив чувства и долга, но и он переиначивается Пушкиным, а вслед за ним и Глинкой. В пушкинской интерпретации заимствованная ситуация преобразилась, и каждое событие приобрело психологически-обусловленный характер. Наина, мстительно препятствующая влюбленным, также «выстраивает» волшебные сады с красавицами, заманивающими усталых путников. Но сама она, в отличие от Армиды,

в обольщении не участвует, поскольку стара и безобразна. Это новый мотив, который был найден Пушкиным и развит Глинкой в характеристичном плане. У Тассо персонаж, олицетворяющий зло, внешне прекрасен, поэтому притягателен. Однако его Армида постепенно преображается под воздействием вспыхнувшей любви к Рено, и сама разрушает свое царство зла. Мораль такова: любовь сметает все преграды, добро обязательно победит.

Эта идея является основной и у Пушкина, но воплощена иначе. В опере Глинки получает развитие «восточная» линия Ратмира. Учитывая специфику сюжетной драматургии, Глинка просто обязан был ввести новый женский персонаж для равновесия. Таким персонажем стала Гориславa. Но вместе с ней видоизменился «вражеский лагерь», острота конфликта смягчилась. С помощью линии «Ратмир – Гориславa» разрешается один из конфликтных мотивов – «жених – соперник». Вместе с тем, Гориславa – отчасти трансформированная Армида. Не случайно любовь к Ратмиру выводит ее из лагеря отрицательных персонажей. Продолжим сравнения.

Характерной чертой у Тассо является то, что негативный персонаж – волшебный, то есть пришедший «извне». И, таким образом, в европейской сюжетной конструкции реальный мир контрастно противопоставлен миру фантастическому как позитив и негатив. Именно этот тип сюжетной схемы реализуется у Пушкина и у Глинки в полной мере. Однако волшебный мир в русской версии приобретает по сравнению с европейским новые черты. Герои «волшебного» мира показаны сквозь призму иронического преувеличения, даже с юмором: Наина – страшная старушка «с горбом, трясучей головой»; Черномор – карлик с непомерно длинной бородой; наконец, нереально огромная Голова, хранящая заветный меч. То есть негативные образы представлены как нечто неестественное, некрасивое и, порой, смешное. «Зло» у Пушкина обусловлено личным неблагополучием «волшебных» героев, что порождает их негативное отношение к людям «нормальным» и даже прекрасным внешне. Отсюда триада-негатив: зависть – ревность – злость, стремление помешать чужому счастью.

В европейских сказках зло предстает как нечто по-настоящему страшное, античеловеческое (вспомним сказки братьев Гримм). В пушкинской интерпретации все меняется, поступки, действия персонажей «очеловечиваются», объясняются жизненными ситуациями. Так, Наину любовь настигла в старости, когда красота безвозвратно утрачена, и счастье невозможно. Поэтому волшебница в отместку готова уничтожить всех влюбленных. Ее история имеет характерный для Пушкина смысловой подтекст – «если бы молодость знала, если бы старость могла». Он обнаруживается и в «Русалке», и в «Евгении Онегине».

В «Руслане» Пушкин использует фантастическую форму для воплощения общечеловеческих идей. То есть мир фантастический на самом деле фантастичен лишь отчасти. По своим глубинным свойствам волшебные персонажи – те же люди, но с неустроенной судьбой-злодейкой. Казалось бы, как волшебники они могли бы изменить

ход событий, но у них ничего не получается. Таким образом, в пушкинском, а затем и глинкинском «Руслане» переплавились различные сюжетные и жанровые первоисточники, образовав качественно новое художественное явление.

Любопытные ассоциации вызывает и образ Черномора. Карлик, сила которого заключена в бороде (иначе говоря – в волосах), навевает мысли о сходстве с окарикатуренным и превращенным в негативного персонажа библейским Самсоном. Не случайно А. Ступель пишет о «странствующих» образах, которыми наполнена вся мировая литература [6]. Продолжая его мысль, можно сказать, что искусство питается не только странствующими образами, но и сюжетами, типами конфликтов и ситуационных схем. Доказательством тому является творческое наследие А. С. Пушкина и русских композиторов.

Библиографические ссылки

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – С. 153–309.
2. Асафьев Б. В. К вопросу о нитях, связующих творческий метод Глинки с методом музыкальных композиций, созданных на грани XVIII–XIX веков парижской консерваторией среди интонационной практики революционной эпохи // Глинка. – Л.: Музыка, 1978. – С. 125–300.
3. Борисова Т. Книга культуры или Вавилонская библиотека (несколько слов об интертекстуальности) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jgrenlamp.narod.ru/vst12_98htm
4. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: Алетейя, 1995.
5. Смиренский В. Б. Поэзия интертекста и глубина гипертекста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Smirenskij.htm.
6. Ступель А. Образы мировой поэзии в музыке. – Л.: Музыка, 1965.

Д. В. Сафонова

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И МУЗЫКИ В МЕЛОДРАМЕ Е. И. ФОМИНА «ОРФЕЙ»

Проблема взаимодействия художественного слова и музыки волновала многих композиторов и музыковедов в разные исторические периоды. Сохраняет свою актуальность она и в настоящее время. В вокальных произведениях словесный текст, который обладает информативными качествами, накладывается на музыкальный ряд, характеризующийся, прежде всего, эмоциональным воздействием на человека. В результате «омузыкаленное», пропетое слово приобретает художественную выразительность. Однако в музыкально-жанровой иерархии существует особый вид произведений, в котором произнесенные (а не пропетые) реплики словесного текста перемежаются

и/или сопровождаются инструментальными фрагментами, а также пением [4]. Это жанр музыкально-сценической мелодрамы. Специфика жанра мелодрамы в разных видах искусства: в литературе, театре (театральной драматургии и актерской игре), экранных искусствах, с одной стороны, и в музыке, с другой стороны, неодинакова. В каждом из них сложился свой комплекс средств выражения. Поэтому понятие «мелодрама» имеет несколько самостоятельных значений. В литературе, театре и кино мелодрамой считается «жанр драматургии, пьеса, отличающаяся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально поучительной тенденцией» [5, с. 786]. В музыке это понятие связано с несколько иным кругом значений, что отчасти определяется национальными традициями. В Италии с XVII в. и поныне оно употребляется как синоним оперы. Музыкально-сценическая мелодрама, о которой идет речь в настоящей работе, возникла во Франции в последней трети XVIII в. Позднее она получила развитие в Германии, России и других странах.

Аналогичный способ сочетания слова и музыки встречается также в жанре литературно-музыкального монтажа. В нем музыка выполняет вспомогательную функцию, отходит на второй план, «составляет дополнительный художественный компонент» [8, с. 139]. В музыкально-сценической мелодраме, обе составляющие имеют равноправное значение. Кроме того, в ней помимо этих двух элементов обычно присутствуют драматическое действие и пластика. Таким образом, изучаемый вид мелодрамы представляет собой синтез слова, музыки, драматического действия и пластики. Важным завоеванием этого жанра следует считать сквозное развитие в организации целого. Непрерывность действия осуществляется в ней благодаря гибкому сочетанию слова и музыки, которое представляет альтернативу опере номерной структуры.

Подобным образом устроена первая русская музыкально-сценическая мелодрама «Орфей» Е. И. Фомина (1761–1800).

Мелодрама Фомина – уникальное для своего времени произведение, так как представляет собой единственный на данном историческом этапе образец драматического жанрового наклонения в музыкально-сценическом искусстве. Театральное дело в это время опережало музыку. Еще в XVII веке в русском театре вырабатывается национальный язык, свое развитие получают драматические произведения (трагикомедия «Владимир» Ф. Прокоповича – драматическое произведение с органичным включением комического элемента). С середины XVIII века в русле классицизма широкое распространение получает жанр трагедии (А. Сумароков «Хорев», «Гамлет», «Семира», М. Ломоносов «Тамира и Селим», М. Херасков «Болеслав», Я. Княжнин «Росслав»). Главной заслугой Фомина является то, что он воплотил в своей мелодраме достижения драматического театра XVIII века и положил начало развитию отечественной драматической музыки.

В основу мелодрамы «Орфей» положено одноименное произведение Я. Б. Княжнина – автора патриотических, тираноборческих трагедий, сатирических

комедий и комических опер. Яков Борисович Княжнин (1740–1791) – известный русский писатель и драматург, переводчик, представитель русского классицизма. Благодаря благосклонности императрицы еще при жизни Княжнина было отпечатано собрание его сочинений. Хронологически Княжнин является вторым русским драматургом после Сумарокова. Среди его произведений комедии «Хвастун» и «Чудаки», трагедии «Дидона», «Владимир и Ярополк», «Росслав», «Вадим Новгородский» и другие.

Премьера мелодрамы состоялась 2 января 1792 года в Санкт-Петербурге, позже – в Москве. Мелодрама имела большой успех, но через некоторое время была надолго забыта, и только к концу 40-х годов XX в. интерес к ней возобновился. 17 января 1947 года состоялся концерт, посвященный творчеству Фомина, где были исполнены «Ямщики на подставе» и «Орфей». В 1953 г. впервые была издана партитура «Орфея». Впоследствии мелодраму «Орфей» исполняли в 1953 г. (Ленинград), 1966 (Польша), 2006 (Театр на Таганке), 2008 г. (Москва, Международный Дом музыки). В 1953 г. впервые была издана партитура «Орфея».

«Орфей» – единственный образец жанра мелодрамы в творчестве Фомина. Отметим, что до ее создания у композитора был уже достаточно большой опыт в написании опер. Это оперы на русскую тематику: былинная «Новгородский богатырь Боеславич», комические бытовые оперы «Ямщики на подставе», «Вечеринка, или гадай, гадай девица», «Колдун, ворожея и сваха». По модели европейской комической оперы написана опера «Американцы». Претворением западноевропейских тенденций в музыкальном театре стала мелодрама «Орфей». В ней воплощены типичные черты жанра мелодрамы XVIII – начала XIX века: театральная природа, сквозное развитие действия, многокомпонентность синтетического целого, камерность спектакля, мифологическая тематика.

Сюжет Я. Княжнина разрабатывает известный античный миф об Орфее и Эвридике. Действующих лиц в ней немного. Две главные роли исполняют драматические актеры; фурии показаны средствами балета. В сущности, произведение Фомина является монодрамой, раскрывающей трагедию героя. Именно Орфей является «стержнем» спектакля, исполнитель постоянно находится на сцене. Остальные персонажи второстепенны, появляются эпизодически. Трижды звучит хор басов в унисон, олицетворяющий «вещий голос веления богов»; сцена встречи и расставания Орфея и Эвридики, решенная как диалог, помещена в зоне золотого сечения.

Почти весь текст вложен в уста главного героя. Он представляет собой описания трагических событий, воспоминания Орфея, либо его переживания. Текст Я. Княжнина написан белым стихом и близок возвышенному стилю его трагедий. Патетическая декламация отражает смену эмоциональных состояний, главным образом трагических, без их внутреннего развития, что вызывает ассоциации с барочной теорией и практикой аффектов. Монолог героя насыщен обращениями Орфея к богам, фуриям, року, к супруге. Он изобилует восклицательными и вопросительными предложения, междометия-

ми, фразами, которые оканчиваются многозначительным многоточием. Приведем пример из диалога Орфея и Эвридики:

О, глас супруги, глас сладчайший!...
Ты дух мой из меня веселием извлек…
Какой возможен быть толь счастлив человек?
Неведома лиётся в жилах сладость,
И вся моя душа преобразилась в радость.
Супруга! Весь мой дух в тебе!
Но зреть… О Рок, как грозен ты ко мне!

Возвышенная патетика, обусловленная театральной природой текста Я. Княжнина, его повышенная эмоциональность, вызывают сильные ответные чувства у зрителей. Подобное свойство С. Балухатый называет *эмоциональной теологией*, что является одним из важнейших наджанровых эстетических качеств мелодрамы [1].

Музыка усиливает вышеперечисленные качества художественного слова, образует с ним органичное единство. Оно достигается благодаря тому, что композитор, тонко прочувствовав характер и стиль Я. Княжнина, наделяет музыку возвышенным тоном, декламационностью, риторическим фигурами.

«Орфей» представляет собой одноактную композицию, где мелодрама обрамлена инструментальными номерами: Увертюрой и музыкой Пляски фурий. В мелодраме можно выделить четыре сцены. Все они завершаются крупными музыкальными построениями. Первые три сцены заканчиваются хорами, вокальная партия которых обладает декламационными чертами. Исключение составляет третья сцена, где после завершающего ее хора звучит один выдержанный аккорд и краткая прощальная реплика Эвридики. Последняя сцена завершается балетом (пляской фурий). Композицию объединяет смысловая арка: место действия первой и последней сцен – мир людей, действие двух центральных сцен, которые соединены приемом attacca, происходит в мире мертвых. Крайние сцены объединяет общая логика развития «сюжета» по принципу «тезис – антитезис – синтез». В первой сцене это: страдания Орфея – его рассказ о смерти Эвридики – страдания Орфея усиливаются; в последней сцене этой триаде соответствует: отказ Орфея от жизни – терзания Орфея – его жажда смерти.

Прежде чем перейти к рассмотрению взаимодействия художественного слова и музыки в мелодраме «Орфей» Фомина, необходимо осветить некоторые вопросы методики анализа подобного синтеза двух составляющих. Сущностной, неизменной стороной музыкально-сценической мелодрамы является речевое слово. Оно характеризуется понятием декламация, в широком смысле означающее «самостоятельный вид исполнительского искусства, опирающегося на речевой способ произнесения логически и художественно организованного словесного текста» [6, с. 8]. Корни его уходят в античные времена, в древнегреческое театральное искусство. К вариабельной, изменяе-

мой в течение времени стороне мелодрамы относится соотношение декламации и музыки, различные варианты которого определяются декламационными приемами. Приведем систематику декламационно-речевых форм интонирования, предложенную А. П. Ментюковым: 1) «декламация – произнесение художественного словесного текста вне сочетания с музыкой»; 2) «мелодекламация – произнесение текста с музыкальным сопровождением, на фоне музыки»; 3) «ритмодекламация – произнесение текста, организованное с помощью метра и ритма»; 4) «нотированная декламация – произнесение текста, организованное с помощью не только метра, но и звуковысотно»; 5) «Sprechgesang – произнесение текста, конструктивным элементом которого становится помимо метроритмической и звуковысотной организации эффект речевого скольжения» [6, с. 8–9].

В данной статье рассматриваются первые две формы интонирования – декламация и мелодекламация, так как именно они представлены в мелодраме XVIII – начала XIX вв. Последующие три формы получают свое распространение лишь в музыке XX столетия.

Первый прием, декламация, представляет собой суксессивный тип соотношения двух составляющих, то есть последовательное чередование слова и музыки. Здесь образуются синтагматические связи, которые в большой степени представляют интерес для исследования. В результате опосредованных временных связей «складывается сценическая двуплановость с активным переключением средств художественного воздействия: от конкретно-смыслового (словесного) к обобщенно-эмоциональному (музыкальному) и наоборот. Степень возникающего контраста зависит от масштабного уровня соотношения, но еще больше от сценического контекста» [6, с. 13]. Мелодекламация являет собой симультанный тип соотношения, так как словесный текст и музыкальный сочетаются в одновременности.

Варианты суксессивного и симультанного сочетания музыки и декламации (в широком понимании) дают несколько видов структурных единиц. Каждый вид представляет собой неразрывное смысловое единство музыки и декламации. В классификации структурных единиц применяются такие понятия, как коррелят и синтагма. Под коррелятом в лингвистике понимают соотносительные элементы системы языка, различающиеся по одному из признаков [7, с. 262]. В настоящее время термин активно употребляется в музыковедении (например, в работе Ю. Холопова для определения отношений понятий формы и содержания, у Е. Назайкинского как система координат «звуковой текст – восприятие»). В качестве характеристики взаимоотношения слова и музыки в опере термин «коррелят» применяет П. Богатырев в своей работе «Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля». Понятие синтагма (гр. Syntagma – буквально: *нечто соединенное*) имеет несколько лингвистических значений: во-первых, цельная синтаксическая интонационно-смысловая единица (слово или группа слов); во-вторых, сочетание слов или частей слова, представляющее собой

комбинацию определяющего элемента и определяемого; в-третих, основная синтаксическая единица, выступающая во многих вариантах, обусловленных синтаксическим контекстом [7, с. 461].

I. Сегменты – наименьшие структурные единицы первого уровня:

1) музыка (музыкальный фрагмент, который прерывается декламационным словом) – *М*;

2) декламация (произнесенное слово или словесный фрагмент, который прерывается музыкой) – *Д*.

II. Простые корреляты – структурные единицы второго уровня, образующие некоторое единство двух сегментов – суксессивного (СС) и симультанного (СТ) видов:

1) *М–Д* – синтагма из последовательности сегментов (по горизонтали), где декламация является следствием музыки, реакцией на нее (СС);

2) *Д–М* – синтагма из последовательности сегментов (по горизонтали), где музыка является реакцией на декламацию (СС);

3) *М/Д* – мелодекламация, сегменты в которой коррелируются по вертикали (СТ).

III. Сложные корреляты – структурные единицы третьего уровня, образующая целостную систему из трех сегментов:

1) *М–М/Д* – синтагма из последовательности сегмента и мелодекламации, где мелодекламация является реакцией на музыку;

2) *М/Д–М* – синтагма из последовательности мелодекламации и сегмента, в которой музыка является следствием мелодекламации;

3) *Д–М/Д* – синтагма, в которой за сегментом декламации следует синтагма мелодекламация;

4) *М/Д–Д* – синтагма, в которой за простым коррелятом мелодекламацией следует сегмент декламация.

Взаимодействия вышеперечисленных структурных единиц могут образовывать многосоставные блоки. Наиболее крупный масштабный уровень составляют сцены сквозного развития.

Преобладание тех или иных видов структурных единиц определяет: строение классической, романтической и неоклассической мелодрамы. В классической мелодраме преобладает *сопоставление* музыки и декламации, то есть простые корреляты *М–Д* и *Д–М*, реже *М/Д*. Впервые подобный тип представлен в мелодраме «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо 1770 года. Позже за рубежом он встречается в мелодрамах Й. Бенды «Ариадна на Наксосе», «Медея», «Пигмалион», «Альманзор и Надина», также в опере «Фиделио» Л. Бетховена. В России помимо «Орфея» Фомина в жанре классической мелодрамы написаны «Андромеда и Персей» (1802), «Церцея и Улисс» (1802), «Суд царя Соломона» (1803) А. Титова, а также «Мессианская невеста, или враждующие братья» (1805) немецкого композитора С. Нейкома, поставленная в России.

Остановимся на рассмотрении взаимодействия слова и музыки в мелодраме Е. Фомина. Вместе с обрамляющими инструментальными номерами произведение состоит из 83-х музыкальных фрагментов (сегментов *М*). Такой «статистический» подход применил впервые Д. Ломтев, рассматривая особенности музыкальной композиции в мелодраме С. Нейкома «Мессианская невеста, или Враждующие братья». Разнохарактерные музыкальные фрагменты, следующие за словом или его предвосхищающие, он нумерует.

Музыкальные фрагменты неравнозначны по масштабам и по степени завершенности. Из всех сегментов *М* в «Орфее» только восемь являются достаточно объемными и относительно завершенными: № 1 (Увертюра), № 18 (хор басов), № 19 (инструментальный номер), № 28 («песня» Орфея), № 40 (хор басов), № 41 (появление Эвридики), № 54 (хор басов), № 83 (балет). Они образуют самостоятельные структурные единицы. Наиболее краткими, длиной в половину такта или в виде одного аккорда являются 10 номеров: № № 14, 38, 47, 49, 55, 67, 73, 74, 75, 76. Остальные фрагменты по структуре представляют собой периоды или короткие фразы.

Подобным образом устроен и словесный текст, представленный и короткими репликами, и достаточно длинными тиратами. Вместе с музыкой он образует простые корреляты: при чередовании музыки с речью – *М–Д* и *Д–М*, при их наложении друг на друга – *М/Д* (что встречается гораздо реже). Важнейшим средством драматического нагнетания в напряженных сценах в «Орфее» является достаточно быстрое чередование коротких сегментов *М* и *Д*. К такому роду сцен в мелодраме относятся следующие: фрагмент, включающий в себя № 11–17 (на словах «…Бледнеешь ты!.. Трепещешь!.. Быстрый яд уж в жилах у тебя!.. Во мне весь ад…»); № 50–53 (в сцене расставания Орфея с Эвридикой во второй раз); № 59–60 (на словах «Что в даре пагубном? Возьмите вы его! Обратно вам сей гнусный дар вручаю»); № 73–76 (в сцене отречения от жизни). Наибольшее количество подобных сцен расположено ближе к концу «Орфея», именно они, наряду с последним номером – «Пляской фурий», образуют кульминационную зону.

Внутри каждой сцены произведения корреляты связаны по содержанию и объединяются благодаря логике тонального плана. Рассмотрим в качестве примера четвертую сцену, состоящую из 27 номеров. По смыслу текста ее можно разделить на три мизансцены: в крайних мизансценах говорится об отказе Орфея от жизни, в центральной показаны терзания главного героя. Такое деление подчеркивает тональное развитие: № 56–62 (нумерация дана сквозная) написаны в основном в бемольных тональностях: f-moll, а также B-dur, в № 63–69 используется h-moll, в № 70–82 – сфера одноименных тональностей D-dur и d-moll. Основные тоны этих трех тональностей образуют уменьшенное трезвучие, которое в XVIII веке считалось одним из самых напряженных созвучий. Кроме того тональности h-moll и d-moll несут в себе драматическую семантику, что подчеркивает остроту ситуации.

«Эмоциональное поле» сцены формирует оркестровая партия, которая насыщена «семантическими фигурами» (термин Е. Чигаревой). Их количество поражает. Можно выделить риторические фигуры: anabasis, catabasis, abruptio, exclamatio, circulatio, suspiratio, fuga, tirate, tmesis, а также тему «креста» и мотив «шага». Они, с одной стороны, усиливают общее трагическое настроение, переданное в словесном тексте (особую нагрузку несут тема креста и фигура tmesis, выражающие аффекты смерти и страха), с другой – подчеркивают возвышенность речи Орфея. Эти семантические фигуры используются автором неоднократно: в первом своем проведении они появляются в следующем порядке: тема креста, catabasis, abruptio, exclamatio, circulatio, suspiratio, мотив шага, anabasis, fuga, tirate, tmesis; В других случаях они чередуются иначе, в соответствии с содержанием текста. Так в первой мизансцене последовательно проводятся фигуры с темы креста до circulatio. Затем добавляются suspiration и мотив шага. Во второй мизансцене при свободном чередовании некоторых предыдущих фигур появляются anabasis и fuga. В последней ближе к концу проводятся tirate, а завершает раздел tmesis. Подобное использование фигур отражает сквозное развитие, смену эмоционально-психологических состояний героя.

Чаще музыкальные сегменты по смыслу предваряют его словесные фразы. Это видно на примере использования композитором семантической фигуры catabasis, означающей нисхождение, смерть. Сначала catabasis появляется в № 56 и выполняет функцию «договаривания», «досказывания»; фигура звучит вместе с темой креста, что символизирует безвозвратность смерти Эвридики. Но далее она встречается перед фразами Орфея, в которых о смерти говорится в иносказательной форме: № 61 («Обратно вам сей гнусный дар [жизнь] вручаю»), № 72 («Меня супруга ждет»), № 82 (вместе с фигурой tmesis перед смертью Орфея).

Музыка Фомина, объединяя барочную риторику и классицизм Княжнина, воссоздает дух античности, приобретает возвышенно-приподнятый тон, характерный для литературно-драматического первоисточника.

Метод распределения художественного слова и музыки в сцене сквозного развития, выработанный в классической мелодраме, ярким образцом которой в русской музыкально-театральной культуре является «Орфей» Фомина, находит применение в новом качестве в последующей эволюции жанра: в XIX и XX вв. Так, романтическая мелодрама характеризуется гибким сочетанием оперных форм вокального интонирования и декламации – *М–М/Д, М/Д–М, Д–М/Д, М/Д–Д*. В качестве примера назовем Финал II действия оперы «Вольный стрелок» К. Вебера. В неоклассических мелодрамах сцена сквозного развития представляет собой еще более сложную структуру – политематическую многосоставную блочную конструкцию, в которой контрапунктически сочетаются музыкальный ряд и выразительная речевая декламация («Персефона» И. Стравинского, драматическая оратория «Жанна д´Арк на костре» А. Онеггера).

Кроме того, в XX в. принципы мелодрамы органично включаются в другие жанры, как музыкально-сценические, так и в инструментальные. В русской музыке XX столетия среди подобных произведений можно назвать «Историю солдата», оперу-ораторию «Царь Эдип» И. Стравинского, Симфонию № 2 и оперу «Нос» Д. Шостаковича, «Поэторию» Р. Щедрина. А также drama per musica «Черный обморок», «Явление печальных ангелов», Фортепианные сонаты № 13 и № 15 Д. Кривицкого и произведения других авторов. Таким образом, рассмотренные в данной статье приемы взаимодействия слова и музыки, начав свой путь в России с мелодрамы «Орфей» Фомина, получают новое развитие и широкое распространение.

Библиографические ссылки

1. Балухатый С. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Вопросы поэтики. – Л., 1990. – С. 30–80.
2. Доброхотов Б. Е. И. Фомин. – М.; Л., 1949. – 72 с.
3. История русского драматического театра: в 7 т. / под ред. Е. Холодова. – М., 1977. – Т. 1. – С. 76–385.
4. Мелодрама // Музыкальный словарь Гроува / под ред. Л. Акопяна. – М., 2001. – С. 547.
5. Мелодрама // Театральная энциклопедия: в 5 т. / под ред. П. Маркова. – М., 1964. – Т. 3. – С. 786–790.
6. Ментюков А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. – М., 1986. – 85 с.
7. Словарь иностранных слов / зав. ред. В. Пчелкин. – 18-е изд., стер. – М., 1989. – С. 262, 468.
8. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н. Новгород, 1994. – С. 107–171.
9. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М., 2001. – С. 141–262.

Я. С. Антоненко

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Д. КРИВИЦКИЙ: АВТОРСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТ ДЛЯ СТРУННЫХ И ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Композитор Давид Исаакович Кривицкий (1937–2010) – одна из наиболее ярких фигур в русской музыке второй половины XX столетия. Его грандиозное творческое наследие, включающее более двух тысяч произведений, охватывает практически все существующие жанры музыкального искусства. Необычайная плодовитость, активная творческая деятельность композитора свидетельствуют о полнейшей сосредоточенности автора на своих сочинениях, глубокой погружённости в творческие замыслы и идеи.

Каждое его произведение – особый мир, обладающий ярко характерным образным строем, неповторимым, индивидуальным звучанием, отличающим его от других

сочинений. Композитор трепетно называл их «мои дети» [8]. И всё же есть в них нечто общее – определённое качество интегрирующего значения, укладывающееся в понятие «авторский стиль». Прежде всего, это касается мелодической насыщенности, яркого, запоминающегося тематизма его произведений. Эта особенность, наряду с концептуальным фактором, опирающимся на романтическую тематику и образность, акцентирующую внимание на личности человека, противостоящего отрицательному, негативному началу, свидетельствует о приверженности Кривицкого неоромантическому течению современного музыкального искусства. Композитор считает, что среди всех катаклизмов повседневности музыка должна нести красоту людям. Он свободно обращается к стилистике барокко, классицизма и романтизма, помещая их в контекст современного языка. Ему удается найти новые гармонические краски, свежие мелодии, свою «интонацию», своеобразные оригинальные творческие решения в рамках так называемого традиционного письма, обогащенного опытом композитора в области «серийной» техники, и его полифоническим искусством.

Неизменно, на протяжении всего своего творческого пути композитор пристальное внимание уделял сфере инструментальной музыки. Его перу принадлежат сочинения, предназначенные практически для каждого музыкального инструмента. Благодаря неугасаемому интересу к данной области, в поле его зрения оказались симфония, концерт, камерные ансамбли, отдельные пьесы и многие другие жанры. Ведущим жанром творчества стала соната, которую композитор трактовал с большим разнообразием, как в отношении композиционной схемы и тематической организации, так и в плане функциональной значимости, предназначения каждого произведения. С именем Кривицкого связано одно из значительных достижений в области инструментальной музыки. Впервые в истории мировой музыкальной культуры им были написаны уникальные циклы сольных сонат без сопровождения: Шесть сонат для альта, Шесть сонат для флейты, Шесть сонат для гобоя, Шесть сонат для семейства тромбонов, Шесть сонат для семейства кларнетов, Три сонаты для балалайки прима-соло и многие другие. В свете неоклассицистских тенденций необходимо отметить, что при всей оригинальности и необычности замыслов композитора в них явно прослеживается ориентация, прежде всего, на нетленный эталон модели данного жанра, установленного И. С. Бахом в его гениальных шести сонатах и партитах для скрипки-соло, а также на подобные опусы А. Корелли (циклы церковных и камерных трио-сонат ор. 2, ор. 3, ор. 4, ор. 5 и т. д.), Г. Ф. Генделя (сонаты для скрипки, гобоя, флейты).

Обращает на себя внимание широкий спектр инструментальных тембров, к которым обращается Кривицкий. Ни один инструмент не остаётся без внимания композитора, в связи с этим следует особо подчеркнуть его стремление выявить определённую специфику, технические и выразительные возможности, тончайшие нюансы каждого музыкального тембра. Необходимо особо отметить также тенденцию Кривицкого к циклизации, внутреннему объединению сонатных опусов, благодаря чему серия пьес

для одного инструмента становится цельным и гармоничным сочинением – макроциклом, подчинённым единому музыкальному замыслу и целенаправленной драматургической логике развития. Эта черта характеризует композитора, как зрелого мастера, органично сочетающего в своём творчестве непосредственное вдохновение, импульсивный, интуитивный порыв с конструктивной взвешенностью творческих решений.

Важной составляющей творческой личности Кривицкого является его яркое литературное дарование. Композитор систематически высказывался как в рамках собственно музыкального, так и литературного творчества. Среди значительных, написанных им работ музыковедческого характера необходимо отметить брошюры, посвящённые определённому музыкальному жанру, в частности камерной опере. Другую же грань литературного наследия композитора, преобладающую по объёму и очень значимую в плане характеристики его творческой личности, составляют небольшие статьи, заметки и разного рода комментарии к нотным изданиям собственных сочинений. В свете рассматриваемых проблем наибольший интерес представляют авторские комментарии Кривицкого к нотным изданиям его сонатных макроциклов. Желая донести свои мысли окружающим, дополнить «музыкальное слово» литературным, композитор выступает, таким образом, в качестве презентатора своих сочинений.

Сам Кривицкий объясняет свою потребность в словесных высказываниях сложностью и новизной художественных замыслов, сосредоточенных в его произведениях, что в свою очередь обусловливает трудность их восприятия и исполнительской интерпретации. Он пишет: «Необходимость послесловия вызвана тем, что слишком много новых идей, изложенных на “сверхплотном временном пространстве” может (что вполне естественно) “не уложиться” в сознании исполнителя, привыкшего к иной шкале ценностей» [4, с. 45]. Авторские пояснения к сонатным циклам, интересные рассуждения о собственной музыке в первую очередь характеризуют «творческое Я» композитора, раскрывают многогранность его творческой натуры, дают представление о его взглядах на искусство.

Все комментарии Кривицкого к нотным изданиям сонат для струнных и духовых инструментов условно можно подразделить на две большие группы. К первой из них следует отнести все подзаголовки, программные пояснения, названия сонат, ремарки, посвящения и т. п., то есть всё, что находится в рамках собственно нотного текста и предшествует ему. Обозначим такого рода авторские указания как *внутритекстовые*. Вторую же группу литературных высказываний композитора составляют развёрнутые *«послесловия»,* находящиеся за пределами музыкального материала как такового. Они представляют собой своеобразные очерки, во многом разъясняющие и уточняющие концепцию, художественные образы и технические особенности сонатных циклов. При этом стоит отметить, что каждая из приведённых выше групп имеет разветвлённое внутреннее членение, что свидетельствует, прежде всего, о многогранности «литературного творчества» Кривицкого. Рассмотрим подробнее эту классификацию.

Так, внутритекстовые комментарии явно подразделяются на два типа: психологически-конкретные и музыкально-жанровые. Первые из них способствуют созданию определённого образа, который в конечном итоге должен сложиться, по мнению композитора, в сознании слушателя или исполнителя музыкального произведения. В концентрированной форме они указывают одновременно и на художественную идею, раскрывая в различной степени замысел сочинения, и на способ её реализации, метод воплощения. К психологически-конкретным комментариям, прежде всего, относятся программные названия сочинений. В этом отношении особый интерес представляет цикл Шести сонат для семейства тромбонов, написанный по мотивам псалмов Давида. Большинство сонат этого цикла имеют объявленную автором программу: соната № 1 – «Эпитафия невинноубиенным», № 2 – «Песнь благодарения», № 5 – «Танцевальные песни», Постлюдия – «Оплакиваю мёртвых». Подобные примеры можно встретить в Шести сонатах для флейты-соло (№ 6 – Соната воспоминаний), в цикле сонат для скрипки-соло (Соната № 5 – «Времена года»).

К этой же группе относятся указания образного строя и эмоциональные характеристики, заявленные как в начале сочинений (Соната № 4 «Элегическая» для тромбона-соло, Соната-монолог № 1 для гобоя-соло, Соната-поэма № 4 для скрипки-соло, Соната № 4 «Романтическая» для флейты-соло), так и в процессе его дальнейшего изложения, связанные с образной драматургией и имеющие, следовательно, более локальное значение. Сюда же можно включить и авторские посвящения, которые, безусловно, привносят личностный аспект, накладывают определённый отпечаток на эмоциональное содержание музыкального материала. В этом плане выделяются Шесть сонат для гобоя-соло, где последние три сонаты, благодаря посвящениям и общей идее «памяти печальной по ушедшим дорогим и близким людям» [4, с. 41], образуют своеобразный субцикл, обозначенный самим автором, как «мемории» (Соната № 4 – светлой памяти моего отца, № 5 – памяти М. Оруджева, № 6 – памяти Г. Литинского). Множество произведений Кривицкий посвятил своей супруге Ю. Н. Кривицкой, среди которых цикл Шесть сонат для виолончели-соло.

Вторую группу внутритекстовых комментариев составляют музыкально-жанровые характеристики. Конечно, они способствуют гораздо более ясному восприятию сочинений, во многом разъясняя суть художественного замысла и отчасти их образное наполнение. Но в первую очередь они интересны тем, что дают достаточно полное представление о стиле, точнее о стилевом методе композитора, основанном на соединении стилистических особенностей различных эпох (барокко, классицизма, романтизма) с использованием современного музыкального языка. Примером тому могут служить сонаты-ричеркары для тромбона-соло (№ 3), флейты-соло (№ 2), виолончели-соло (№ 2), гобоя-соло (№ 2), опусы в духе барокко-партиты (соната № 5 для виолончели), барокко-сонаты (третья флейтовая и пятая альтовая), Соната № 4 alla camera для альта, ретро-соната (№ 6, для скрипки-соло), соната-фантазия (№ 2) для виолончели.

Словесные авторские высказывания второго вида, согласно установленной выше типологии названные *послесловиями*, благодаря наличию в них ряда сквозных тем подразделяются на три группы:

1) рассуждения философского, музыкально-эстетического плана;
2) краткие аналитические описания отдельных сонат и сонатных циклов в целом;
3) обращения композитора к исполнителям;

Рассмотрим подробнее каждую из них.

В авторских рассуждения первого типа следует выделить несколько послесловий Кривицкого, которые дают яркое представление не только о его творческих взглядах и определённой позиции художника, но и достаточно полно выявляют особенности его литературного стиля. Как правило, они связаны с объяснением концепции того или иного сочинения (цикла в целом и отдельной сонаты в частности).

Заслуживает внимания объяснение композитором собственной трактовки сонатного жанра. В послесловии к циклу Шесть сонат для флейты-соло автор указывает на дуалистическое понимание им сонаты как жанра и формы. С одной стороны, это композиция в венско-классическом духе со всеми сопутствующими ей элементами (тематическим контрастом в экспозиции, мотивным развитием этого материала в разработке, в процессе чего достигается кульминация и сокращённой репризой). С другой стороны, это модель двух-трёхчастной сонаты барочного типа, приближенная к изначальному её пониманию (церковной или светской). В сонатах Кривицкого нередко можно встретить примеры на взаимопроникновение указанных стилевых особенностей, которые к тому же часто дополняются за счёт привнесения в сонатную композицию черт других жанров (преимущественно эпохи барокко и романтизма). На эту особенность указывает сам композитор в аналитическом очерке к Шести сонатам для виолончели-соло: «Взглянув на весь цикл «сегодняшним взглядом», видишь сближение понятий барочной партиты и сонаты. Возникает синтез двух жанров, и создаётся некая новая реальность» [3, с. 77].

С этим же стоит связать и разъяснение автором собственного стилистического метода, основанного на органичном синтезе барочного, классицистского и романтического начал с индивидуальным композиторским почерком, современным музыкальным языком. По словам Кривицкого: «Именно многообразие “стилевых уровней” и позволяет творчески, скорее интуитивно, чем рационально создать некий третий, иной, музыкально-стилистический мир» [4, с. 36]. Автор рассуждает о плюрализме стилистических направлений в музыке XX в., большинство которых на данный момент, по его мнению, находятся в кризисном, тупиковом состоянии, аргументирует возможные причины этого, связывая данный процесс с исключением тематизма как главенствующего фактора развития, и предлагает возможный выход, который он видит в обращении к стилистическим эпохам прошлого. «В сегодняшнее, более чем тревожное время,

мы обращаем наш взор в прошлое, чтобы понять (насколько это возможно) настоящее и прогнозировать будущее» [6, с. 69].

Не обходит стороной он и аспект, связанный символикой чисел, а именно особого значения в этом плане цифры 6. В заметках о циклах Шести сонат для гобоя-соло и флейты-соло композитор прямо указывает на её сакральный смысл, приводя в подтверждение этому тезису ряд примеров подобного рода символической трактовки в разных областях знаний. При этом особый акцент он ставит на учении Каббалы: «мягкие черты шестёрки говорят о её гармоничности, завершённости. Это знак постигших себя людей, независимых, рождённых, как правило, с отработанной кармой и вносящих в жизнь устремлённость и определённость, свой порядок» [4, с. 34], который, по мнению Кривицкого, имеет универсальный характер.

Интересны его рассуждения музыкально-философского плана. Так, например, значительное место в своих комментариях он отводит разъяснению замысла сочинений, в связи с чем неоднократно пользуется понятием и категорией вечности, применяемой к музыкальному памятнику как таковому. По словам композитора: «Для верного постижения замысла сочинения к нему необходимо подойти с позиции «Sub specie aeternitatis», то есть «с точки зрения вечности». Причём в самом изначальном толковании этого понятия – дух вечен...» [7, с. 62].

Обратим внимание и на введение Кривицким применительно к собственным сочинениям (цикл Шесть сонат для семейства тромбонов) термина «истинная интонация». «Истинную интонацию» автор понимает в двух аспектах: «...с музыкальной стороны – то есть правдивость, искренность, идущая от сердца к сердцу, и этически – интонирование суть прочтение музыкальным языком той или иной коллизии, от библейских времён до наших дней» [6, с. 69]. Причём под второй категорией имеется в виду воздействие музыки на личность человека в плане «музыкального утешения». Подчеркнём, что использование данного термина вновь говорит о ретроспективности в музыкально-эстетических взглядах композитора, поскольку «истинной интонацией или музыкальным утешением» композиторы прошлого называли свои произведения, включающие помимо собственно музыкального материала литературные (сакральные и поэтические) аспекты.

Аналитические очерки, посвящённые отдельным сонатам и характеристике циклов в целом, свидетельствуют о колоссальных знаниях композитора в области теории и истории музыки. Многократно приводит он исторические справки о концепции возникновения музыки, о генезисе музыкальных инструментов, об эволюции жанра сонаты, формах существования тематизма и многом другом. Большое внимание Кривицкий уделяет обоснованию целостности структуры своих циклических произведений, выделяя разного рода сквозные комплексы элементов, способствующих созданию единого органичного музыкального пространства. Нередко для этих целей он приводит схемы и таблицы, в концентрированной форме отражающие драматургические процес-

сы сонатных композиций. Таким образом раскрывается ещё одна грань его творческой натуры, показывающая его как логика, что проявляется в конструктивной взвешенности творческих решений, детальной выверенности композиционных построений.

Третью группу словесных комментариев составляют многочисленные авторские обращения к исполнителям сонат. С одной стороны, они продиктованы стремлением композитора к последующему, как можно более точному воплощению замысла сочинения в собственно звуковых красках. С другой стороны, он включает и педагогический элемент, поскольку помимо описаний концептуальных, эмоционально-образных аспектов, а также разъяснений технических приёмов игры, автор преследовал цели иного характера. Его комментарии расширяют кругозор исполнителей благодаря включению исторических справок об инструментах, знакомят не только с отдельными сонатами, но и всем циклом, развивают воображение, направлены на многостороннее постижение играемого. Они способствуют «...проникновению в глубину этой музыки и помогают создать истинно художественное исполнение произведения» [6, с. 73]. Для этой же цели автор (в виолончельных сонатах и сонатах для семейства тромбона), привлекает к работе таких художников, как С. Бархин и Н. Нестерова, которые, оформляя нотные издания, создают живописный ряд. Отметим, что обращение Кривицкого к литературе и живописи является признаком его романтической натуры, вбирающей в себя идею синтеза искусств.

Обращает на себя внимание обильное использование Кривицким в своих «очерках» различного рода цитат. Широк и разнообразен спектр цитируемого материала, к которому прибегает автор, что характеризует его как человека богатой эрудиции, блестяще, разносторонне образованного. Условно цитаты, представленные в литературных работах Кривицкого, можно подразделить на пять примерно равных по своему объёму групп, каждая из которых соответствует определённой области знаний. Первую из них составляют афоризмы, латинские изречения, идущие из глубины Античности – Древней Греции и Древнего Рима. Вторая свидетельствует о глубоком знании композитора истории философии и различных философских течений. Он обращается к работам как зарубежных (Платон, Аристотель, Спиноза, Ницше, Шопенгауэр), так и отечественных авторов (Соловьёв, Бердяев, Лосев). Третья группа цитат раскрывает личность Кривицкого с точки зрения широкой осведомлённости в области поэзии. Отметим, что цитируемый им данный материал содержит не только образцы собственно поэтического творчества (использование стихотворений В. Набокова, Вяч. Иванова, А. Пушкина, В. Брюсова, И. Северянина), но и ряд высказываний самих поэтов (всех вышеперечисленных авторов, а также Шекспира, Гёте, Бальмонта и других), приведённых по мемуарам, письмам и т. п. Показателен при этом явный приоритет, отданный композитором поэзии XX века.

Четвёртая группа характеризует Кривицкого с позиции историка музыки. В своих аналитических очерках он часто ссылается на работы обобщённого плана, такие, на-

пример, как «История зарубежной музыки» К. Нефа, обращается к трудам более узкой специализации (Б. Яворский «Сюиты Баха для клавира», В. и Ю. Холоповы «Антон Веберн»), а также приводит высказывания композиторов разных эпох (Веберна, Берлиоза) преимущественно музыкально-эстетического характера. И, наконец, в пятую группу цитат входят приведённые композитором фрагменты различного рода теоретических трактатов, аналитических работ и статей, которые свидетельствуют о блистательном владении им информацией по теории музыки. Отметим и широкую историческую панораму источников, задействованных Кривицким в своём тексте (от музыкальных трактатов М. Падуанского, А. Рейхи и К. Закса до трудов современных авторов, например работы А. Волконского «Основы темперации»).

В заключение хотелось бы сказать о том, что самовыражение композиторов в литературном и словесно-поэтическом творчестве, тесно связанном с их творчеством музыкальным – традиция, идущая от эпохи романтизма (Шуман, Лист, Берлиоз). В XX столетии в связи с усложнением музыкального языка, концептуальных замыслов сочинений также возникает потребность в пояснении своих произведений. Но, пожалуй, ни у кого из современных композиторов подобные комментарии не применяются так системно и не достигают столь объёмного и значительного масштаба, как у Д. И. Кривицкого.

Библиографические ссылки

1. Ащепков Ю. Е. Как овладеть искусством сочинения музыки. Или пособие для ищущих истину. Предисловие С. С. Гончаренко // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск, 2007. – С. 214–225.
2. Кривицкий Д. Шесть сонат для альта-соло [Ноты]. – М., 2002. – 68 с.
3. Кривицкий Д. Шесть сонат для виолончели-соло [Ноты]. – М., 2005. – 84 с.
4. Кривицкий Д. Шесть сонат для гобоя-соло [Ноты]. – М., 2000. – 49 с.
5. Кривицкий Д. Шесть сонат для скрипки-соло [Ноты]. – М., 2003. – 146 с.
6. Кривицкий Д. Шесть сонат для семейства тромбонов [Ноты]. – М., 2004. – 76 с.
7. Кривицкий Д. Шесть сонат для флейты-соло [Ноты]. – М., 1993. – 78 с.
8. Досье: Давид Кривицкий [Электронные ресурсы]. – Режим доступа: www. kino-teatr. ru.

Н. В. Ушакова

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

СИМВОЛИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА МАРИАНСКИХ АНТИФОНОВ

Марианские антифоны (МА) – интереснейшая, но пока ещё малоисследованная часть западноевропейского культурного наследия. Она сложилась в рамках григорианского хорала, обозначив свой базовый, *монодический* этап. В дальнейшем МА становятся основой возникновения целого пласта многоголосных композиций (мотеты, части

мессы, другие полифонические композиции) в творчестве ренессансных музыкантов. Эта традиция не исчезает и в позднейшие эпохи, не только сохраняясь, но и значительно оживая в XX – начале XXI вв.

Объединяющим началом марианской ветви средневекового и возрожденческого творчества является ее тематика, связанная с именем Богоматери. Смысловая неоднослойность этого образа в западноевропейской культурной традиции обусловлена тем, что Дева Мария является медиатором, своеобразным мостом между божественным и человеческим, сакральным и профанным.

Культурно-исторические, конфессиональные и богословские трактовки образа Девы Марии не были одноплановыми, но *мифологическая доминанта* в них всегда превалировала, растворяя человеческую личность Богородицы в ее архетипическом универсальном измерении. Вместе с тем богословские аспекты герменевтики Богоматери – это своеобразные уровни ее познания, определенные ступени становления мариологии. Не случайно по А. Ф. Лосеву высшими слоями Имени являются именно *символ* и *миф*, а мифология «…есть первая <…> наука о бытии, вскрывающая в понятиях бытие с его наиболее интимной и живой стороны…» [2, с. 177–178].

Сакральное в марианской тематике – это духовная ипостась Богородицы. В отличие от зрительной осязаемости иконописного *пред-ставления*, МА апеллируют к слухоосязаемости духовной стороны ее образа посредством воспроизводимых музыкой движений, качеств, пространств.

В настоящей статье сосредоточим внимание на символике текста МА, пронизанных энергией имени Богоматери.

Как известно, средневековая культура обладала цельностью в синкретизме всех составляющих ее частей. Настоящим же стержнем синтеза церковного искусства служило **Священное Слово.** Гимнографы и художники должны были осмыслить богословские идеи в звуках и живописных образах.

Тексты МА имеют философско-богословский слой содержания, требующий толкования тех или иных образов-символов Ветхого и Нового заветов. В них сквозят две основные мысли, связанные с Благовестием и рождением Иисуса Христа («Ты, родившая к изумлению природы, собственного Святого Родителя, Дева вечно девственная, принявшая из уст Гавриила благую весть»).

Тексты МА, на наш взгляд, как и другие религиозные тексты, имеют свой прообраз. Общеизвестно, что все молитвы составлены по образу «Отче наш» – главной молитвы Христианства, данной Иисусом Христом, а она в свою очередь соответствует «Десяти Божьим заповедям». МА, несмотря на их неодновременное появление, составлены, как нам кажется, по подобию самого известного латинского гимна **«Ave Maria».**

Первая часть гимна практически такая же, как и в греческом ангельском приветствии. Сюжетной основой для неё послужил текст из Евангелия от Луки, когда Архангел Гавриил приветствовал Марию: «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою! Благо-

словенна Ты в женах!» и возвестил Ей непостижимую для людей тайну воплощения Сына Божия. Этим же приветствием с прибавлением слов: «Благословен плод чрева Твоего», встретила Пречистую праведная Елизавета, которой Дух Святой открыл, что перед нею Матерь Божия (Лк. 1, 28–42).

Богородице, Дево, радуйся,	*Ave Maria, gratia plena,*
Господь с Тобою.	*Dominus tecum.*
Благословенна Ты в женах	*Benedicta tu in mulieribus*
и благословен плод чрева Твоего.	*et benedictus fructus ventris tui Iesus.*

Только в отличие от греческого текста к слову ventris tui прибавлено Iesus. Таким образом, в середине молитвы по-латыни оказывается имя Иисуса. Вторая часть молитвы довольно позднего происхождения. Первые слова в этой молитве: «Святая Мария, Матерь Божья, молись за нас грешников» – появляются не раньше XV века и содержатся в писаниях святого Бернардина Сиенского.

Святая Мария, Матерь Божья,	*Sancta Maria, Mater Dei;*
молись за нас грешников	*ora pro nobis peccatoribus,*
ныне и в час смерти нашей. Аминь.	*nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

МА, появившиеся намного раньше второй части гимна «Ave Maria», заключили в себе только первую часть этого гимна. Для наглядности приводим следующую таблицу:

Антифоны	**Текст антифонов**	**Текст гимна «Ave Maria».**
«Alma Redemptoris Mater»	Матерь-Кормилица Искупителя Дева вечно девственная	Богородице, Дево
«Ave, Regina caelorum»	Радуйся, Царица Небесная Радуйся, Владычица ангельская Радуйся, Преславная	радуйся
«Regina caeli»	Ибо Тот, Кого Ты удостоилась носить во чреве Твоём	Господь с Тобою
«Salve Regína»	И Иисуса, благословенный плод чрева Твоего яви нам после этого изгнания	Благословенна Ты в женах и благословен плод чрева Твоего

Из таблицы видно, что гимн «Ave Maria» является для МА прообразом – «темой», а они в свою очередь представляют собой ее вариации. Этот феномен «подобия» явился своеобразным отражением религиозного сознания, в пределах которого отношение части и целого было нерасторжимо, а время не разделялось на прошлое, настоящее и будущее. В рамках христианского мироощущения вечность – атрибут Бога, а земной мир сотворён и имеет начало и конец. Наряду с земным временем, суще-

ствовало сакральное бытие. Все вещи в эпоху Средневековья обладали множественным символическим смыслом. Поскольку человек был создан **по образу и подобию Божию,** земной мир воспринимался средневековыми людьми как символ небесного, и *сакральные тексты имели свой образ,* которому они стремились соответствовать.

МА представляют собой симметричный цикл. Крайние антифоны здесь более масштабные, со сложной символикой и по жанру близки покаянным молитвам, а серединные антифоны – хвалебным гимнам.

В рождественском антифоне «Alma Redemptoris Mater», экспонируются главные мысли христианского учения о Пресвятой Богородице.

Alma Redemptoris Mater, quae pervia coeli	*Матерь-Кормилица Искупителя,*
Porta manes,	*охраняющая приветные врата небесные.*
et Stella Maris, succurre cadenti,	*Звезда путеводная, поспеши на помощь*
Surgere qui curat, populo,	*падшему народу, который жаждет подняться.*
Tu quae genuisti, Natura mirante,	*Ты, родившая к изумлению природы,*
tuum sanctum Genitorem,	*собственного Святого Родителя,*
Virgo Prius ac posterius,	*Дева вечно девственная,*
Gabrielis ab ore.	*принявшая из уст Гавриила благую весть,*
Sumens illud Ave peccatorum Miserere.	*Радуйся, смилуйся над грешными.*

В этом антифоне подчёркнута именно **рождественская символика**. Экзегеза второй и третьей строки антифона – «**Звезда путеводная**, поспеши на помощь падшему народу, который жаждет подняться» – многоуровневая. Семантическое уподобление Девы Марии звезде может трактоваться по-разному.

В Евангелии от Матфея четыре раза упоминается слово «звезда» (Мф. 2: 2, 7, 10), появившаяся чудесным образом и приведшая волхвов к Спасителю. Подобно Рождественской звезде, Богородица должна указать путь спасения падшему народу. Как известно, для средневековых мореплавателей **Полярная звезда** стала **символом Богородицы**, которая выводит каждого на верную дорогу. В самом древнем латинском гимне в её честь она тоже называется «Stella maris» – «Звезда моря». Кроме того, Деву Марию сравнивали со «звездой, являющей солнце». Она непосредственно предваряла «солнце правды» – Иисуса Христа.

Второй антифон – «Ave, Regina caelorum», исполняющийся во время поста, является светлой кульминацией цикла, а по жанру напоминает Акафист Пресвятой Богородице.

Ave, Regina caelorum,	*Радуйся, Царица Небесная,*
Ave Domina angelorum,	*Радуйся, Владычица ангельская.*
Salve radix, salve, porta,	*Здравствуй, исток святой,*
Ex qua mundo lux est orta.	*от которого миру свет рождён.*
Gaude, Virgo gloriosa,	*Радуйся, Преславная,*

Многократное повторение слова **«радуйся»** создаёт светлое праздничное настроение, в связи с чем возникают аллюзии на византийский Акафист Богородицы VII века. Это был огромный по объему богородичный гимн, по образцу которого будут составлены десятки (если не сотни) других акафистов в честь Божьей Матери и святых.

В антифоне «Ave, Regina caelorum» используются такие возвышенные обращения, как: «Царица небесная», «Владычица ангельская», «Преславная», «блистающая», что, несомненно, связано с пророческим **44-м псалмом Давида**. В псалме певец живописно изображает славу великого Царя и Царицы духовного царства – «стала царица одесную Тебя в Офирском золоте. <···> Вся слава дщери Царя внутри» (Пс. 44: 10, 14). Золотые одежды и драгоценные украшения воспеваемой в этом псалме Царицы *не внешние, а внутренние, духовные и обозначают высокие благодатные качества Богородицы: чистоту, смирение, веру, любовь к Богу, терпение.*

Третий пасхальный антифон – «Regina caeli» – представляет собой смысловую кульминацию цикла, т. к. именно здесь говорится о главном событии христианского учения – о воскрешении Иисуса Христа из мёртвых.

Особенностью этого антифона является то, что каждая его строка заканчивается одним словом (символом-знаком) – **«Alliluia»**. В богословии это восклицание истолковывается как «**небесный гимн**, воспетый ангелом после суда над Вавилоном». *Высокий сакральный смысл этого символа-знака определил время и место использования этих восклицаний:* ***их пели только на Пасху в наиболее тайных моментах богослужения.***

Regina caeli, laetare, alleluia:	*Царица Небесная, радуйся. Аллилуйя.*
Quia quem meruisti portare, alleluia.	*Ибо Тот, Кого Ты удостоилась носить во чреве Твоём. Аллилуйя.*
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.	*Воскрес из мёртвых по предсказанию Своему. Аллилуйя.*
Ora pro nobis Deum, alleluia.	*Моли Бога о нас. Аллилуйя.*

Симметричность цикла подчёркивается тем обстоятельством, что 2-й и 3й антифоны имеют зеркальное повторение – в них переставлены местами начальные слова – «Радуйся, Царица Небесная» и «Царица Небесная, радуйся».

Четвёртый антифон «Salve Regina» – смысловая реприза и обобщение христианского учения о Пресвятой Богородице, он звучит от Троицы до начала Рождественского поста.

В этом антифоне в строке: «К Тебе взываем в изгнании, чада Евы», – используются образы из Ветхого Завета: «Ева, ибо она стала матерью всех живущих» (Быт. 3, 20), «И изгнал Адама» (Быт. 3, 24). В богословской экзегетике **Ева – первая жена и матерь всех живущих**, от неё произошёл на земле весь человеческий род. Ева послужила прообразом Девы, только в полной её противоположности.

Грехом Евы через обольщение змея человек был изгнан из рая, а через Деву Марию *даровано людям бессмертие*. Св. Ириней пишет: «Узы Евина непослушания разрешены послушанием Марии: что Ева связала неверием, то разрешила Дева Мария верою» [1, с. 41].

Текст антифона «Salve Regina» несколько напоминает рождественский антифон и является смысловой репризой поэтического цикла. В нём только усиливается покаянное настроение молитвы.

Salve, Regína, mater misericórdiae;	*Славься Царица, Матерь милосердия*
vita dulcédo et spes nostra, salve.	*жизнь, отрада и надежда наша, славься.*
Ad te clamámus, éxsules fílii Hevae.	*К Тебе взываем в изгнании, чада Евы.*
Ad te suspirámus, geméntes et flentes,	*К Тебе воздыхаем, стеная и плача в*
in hac lacrimárum valle.	*этой долине слёз.*
Eja ergo, advocáta nostra,	*О Заступница наша*
illos tuos misericórdes óculos ad nos convérte.	*К нам устреми Твоего милосердия взор*
Et Jesum, benedíctum fructum ventris tui,	*И Иисуса, благословенный плод чрева Твоего*
nobis post hoc exsílium osténde.	*яви нам после этого изгнания.*
O clemens, o pia, o dulcis Virgo María.	*О кротость, о милость, о Сладостная Дева Мария.*

Итак, в силу внутреннего содержательного единства этих стихов, можно рассматривать МА как поэтический цикл. *Символом-знаком цикла является круг, который представляет собой замкнутый ряд – полноту божественного бытия.* Неодновременное появление стихов не является разъединяющим фактором для цикла. Каждый новый антифон не противоречит уже бывшему, а продолжает развивать ту же тему под новым углом зрения. Основополагающее единство темы позволяет придавать большое значение логическим, образно-тематическим, поэтическим связям стихов. Как нам видится, именно по этой причине выбывает из песнопений пятый антифон «Sub tuum praesidium»: он разрушил бы стройную гармонию в последовании стихов симметричного цикла. То, что канонично сложилось именно четыре МА, несомненно, символично.

Четверичная марианская герменевтика представляет собой антиномию троичности христоцентризма. Исходя из концепции Карла Юнга, в европейском сознании происходит замена Троицы четверицей. Четвертый элемент, представляющий собой земное, темное, женское начало, был исключен из символа веры христиан. Неслучайно Юнг знаки «обожения» земного начала, с которым возникает новое религиозное состояние, видит в новых догматах, возникших в Средневековье (непорочного зачатия Девы Марии и её телесного вознесения). Эти идеи были развиты Юнгом в законченную теологическую доктрину, в которой алхимические и астрологические представления играют значительную роль [3, с. 169–171].

Сакральное пространство текстов МА основано не на повествовании земной жизни Богоматери, а на системе повторений имени Девы Марии, а также её символов-образов: «Царица Небесная», «Звезда путеводная», «Исток святой», «Заступница», «Владычица ангельская» и–Эти повторения подобно клеймам на житийных иконах, где показаны эпизоды жития в одновременности. Если повествование основано на линейности времени, приводящей к логическому концу, то *ряд перечислений бесконечен и континуален*. На этом принципе построены многие молитвенные и литургические тексты. Последование тождественных по смыслу единиц напоминает *принцип чёток.*

Цикл МА в Литургии часов несёт явно символическую функцию и, как нам кажется**,** соответствует **четырём тайнам чёток Розария.**

Католические четки «Розария» символически означают «венок из роз», сплетённый из молитв и размышлений. Его круглая форма символизирует **бесконечную молитву**, трансцендентное общение с Богом. Четки являются не просто символом молитвы, но и прекрасным инструментом для концентрации и размышления. *Молитва, повторенная определенное количество раз, помогает войти в молитвенный континиум и настроиться на более глубокое понимание сокрытого в ней смысла.*

Весь Розарий делится на четыре части, каждая из которых содержит по пять тем для размышлений или тайн: радостных – из детства Иисуса Христа, светлых – о Его подвиге и постепенного восхождения на Крест, скорбных – относящихся к страданиям и смерти Христа и славных – напоминающих о вечной славе Иисуса и Марии на небесах. Для большей наглядности, предлагаем следующую таблицу:

Радостные тайны	**Светлые тайны**	**Скорбные тайны**	**Славные тайны**
Благовещение	Крещение Иисуса в Иордане	Молитва Иисуса в Гефсиманском саду	Воскресение Иисуса Христа
Мария посещает Елисавету	Чудо в Кане Галилейской	Бичевание Иисуса	Вознесение Иисуса Христа на небо
Рождество Иисуса Христа	Проповедь Царства Божия и призыв к покаянию	Венчание тернием	Сошествие Святого Духа
Сретение	Преображение на горе Фавор	Крестный путь Иисуса Христа	Успение Богородицы
12-летнего Иисуса находят в храме	Установление таинства Евхаристии	Распятие Иисуса Христа	Венчание Девы Марии небесной славой

Символ чёток Розария строится *на дискретном ряде тождеств* и составляет **круг.** Каждый антифон, так же как и один круг Розария, позволяет размышлять об одном виде тайн. Метацикл Марианских антифонов охватывает собой весь литургический год и соответствует полному Розарию, включающему в себя все 4 вида тайн. То, что выстраиваются определённые параллели между текстами МА, временем их звучания и определёнными тайнами Розария особенно наглядно видно из следующей таблицы.

Тайны Розария	Антифоны	Текст антифонов	Литургический год
Радостные: Рождество И. Христа	«Alma Redemptoris Mater»	Ты, родившая к изумлению природы	на Рождество
Светлые: Преображение на горе Фавор	«Ave Regina coelorum»	Здравствуй, исток святой, от которого миру свет рождён	ко времени Поста
Скорбные: Распятие И. Христа **Славные:** Воскресение Христа	«Regina coeli»	Воскрес из мёртвых по предсказанию Своему	на Пасху
Славные: Венчание Девы Марии небесной славой	«Salve Regina»	Славься Царица, Матерь милосердия	от Троицы до начала Рождественского поста

В католичестве при чтении розария Девы Марии постоянно повторяется **«Ave Maria» – символ-образ** текстов цикла Марианских антифонов. На наш взгляд, эта символическая взаимосвязь не случайна. В текстах Марианских антифонов система повторений сакрализует время – пространство. **Символ чёток** в МА проявляется в круговом обращении к Богородице, каждое новое обращение даёт начало новому ряду. Таким образом, *тексты Марианских антифонов имеют рядно – циклическую структуру, которая усиливает эффект сакрального молитвенного пространства.*

Поэтический цикл Марианских антифонов теологически и символически выстроен и направлен на молитвенное постижение Божественного. Быстрое распространение этого цикла в католическом мире объясняется тем, что он стал **культовым каноном,** т. к. соединил в себе основные догматы Церкви о Богоматери.

Библиографические ссылки

1. Богородица: 2000 лет в русском и мировом изобразительном искусстве. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 605 с.
2. Лосев А. Ф. Философия имени / Самое само: соч. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1024 с.
3. Юнг К. Г. Психология и алхимия / пер. с англ. С. Удовика. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 603 с.

Н. В. Медведева

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ДУХОВНЫЕ И СВЕТСКИЕ ТЕКСТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С. Б. ТОЛСТОКУЛАКОВА

Хоровое творчество на протяжении многих веков считалось одним из самых востребованных видов искусства, способного не только в музыкально-вербальной форме зафиксировать действительность, но и отобразить общий строй мыслей народа, воплотить идеи единства духа и сплоченности. При выборе текста для будущего вокально-инструментального или хорового произведения композитор проникает

в идейно-образное содержание его стихотворного или прозаического текста, означенную словом эмоциональную атмосферу. Перед ним стоит сложная задача интерпретации содержания литературного сочинения музыкальными средствами. В подобной ситуации композитор выступает в роли соавтора, поскольку уже через систему музыкальных средств художественно преображает вербальный текст, передает слушателям свое эмоциональное понимание мыслей автора поэтического произведения.

Мировая культура накопила огромное количество бесценных и оригинальных литературных сочинений, которые представляют собой богатый материал для использования их композиторами в своих хоровых сочинениях. Представляется, что именно в контексте хорового произведения слово может проявить себя наиболее рельефно, поскольку музыка придает ему определённую эмоциональную окраску, позволяет более глубоко воздействовать на чувства и мысли человека. Слово в хоровом произведении – это не только номинативная и когнитивная единица языка, но еще и воплощение мысли, отражение национального духа. Не случайно русская хоровая музыка интегрирует огромное количество партитур, написанных на бессмертные тексты, которые не теряют своей актуальности и в наши дни.

В настоящее время проблема бытования жанров хоровой музыки, их пропаганда с концертной сцены участниками исполнительских коллективов звучит достаточно остро. Отчасти это связано с задачами формирования эстетических вкусов у слушателей XXI века, расширения их музыкального кругозора. Думается, что процесс воспитания подрастающего поколения также может динамично и благодатно развиваться через восприятие жанров хоровой музыки. В этой связи по-прежнему значимо творчество отечественных композиторов второй половины XX века Г. Свиридова и В. Гаврилина, А. Шнитке и Н. Сидельникова, а также активно работающих в наши дни Р. Щедрина и С. Слонимского, А. Ларина и Р. Леденева, других. Разножанровые сочинения указанных и неназванных композиторов создают благодатную почву для реализации исполнительских и художественных возможностей певцов и слушателей.

В Кемеровской области – активно развивающемся индустриальном регионе – также можно назвать композиторов, проявляющих интерес к хоровым жанрам. Тем видам музыки, в которых новое воплощение могут получить тексты поэтические и канонические, фольклорные и прозаические. Среди них Владимир Пипекин, Сергей Толстокулаков, Консантин Туев, Виктор Шергов (фамилии музыкантов указаны в алфавитном порядке). Интересно, что в сочинениях композиторов нашего региона встречаются поэтические тексты соотечественников-классиков (М. Лермонтова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Д. Хармса), а также авторов-сибиряков (В. Туева, Л. Белобородовой, С. Пархоменко, В. Цыбина). Немаловажное значение для творчества музыкантов имеют и наиболее древние тексты – тексты православных молитв. Как отмечает И. Г. Умнова в статье «Современное бытование жанров православной музыки на концертной сцене»: «Во многом это обусловлено своеобразной “реабилитацией” христианского миропони-

мания, восстановлением норм религиозной морали и возрождением не потускневших за многие века подлинных ценностей православной культуры» [5, с. 368]. Следствием подобной «реабилитации», вероятно, можно считать и возросшее число церковных хоровых коллективов, которые нуждаются в особом репертуаре для оформления православных обрядов и празднеств. Среди кузбасских композиторов, активно работающих в данном направлении, назовем С. Б. Толстокулакова и К. В. Туева.

Обратим внимание на хоровое творчество Сергея Борисовича Толстокулакова, представленное как светскими, так и духовными жанрами. Кроме того, в его сочинениях очевидно предельно внимательное отношение к избираемому тексту, каноническому или поэтическому, в дальнейшем получающем свое озвучание с помощью индивидуального музыкального языка. Важно и то, что Толстокулаков создает свои произведения как яркие, сценически оформленные картины-зарисовки. В этой связи внимание привлекает одно из последних сочинений автора – кантата «Казачьи песни», оригинальное по своему образно-эмоциональному строю и приемам воплощения слова в хоровом жанре. Примечательно, что Толстокулаков работает в сфере вокальной музыки достаточно давно, кроме того, хоровые жанры занимают едва ли не главное место. Это неслучайно, поскольку сам новокузнецкий композитор имеет дирижерско-хоровое образование и многолетний опыт работы с хоровыми коллективами. На протяжении почти 20-ти лет он преподает в Новокузнецком Православном Духовном училище, где ведёт специальные музыкальные и дирижерские дисциплины. Кроме того, Сергей Борисович поет в муниципальном камерном хоре и хоре Спасо-Преображенского собора города Новокузнецка. Хорошим стимулом для написания хоровых сочинений является и тесное содружество с коллегой – С. А. Липовым, руководителем Новокузнецкого муниципального камерного хора, а также женского хора колледжа искусств и детского хора «Консонанс».

Хоровые произведения Толстокулакова исполняются многими коллективами России, они востребованы музыкантами. Подтверждение мы находим в отзывах руководителей хоров, приведем выдержки из некоторых. Так, хормейстер детской музыкальной школы города Ялуторовска Л. Н. Филиппова подчеркивает следующее: «…детям очень нравится, и они говорят: «почему мы раньше не пели такой музыки». Выбрали мы эти произведения не только потому, что они нам больше понравились, а учитывая наши технические и вокальные возможности» [2, с. 8]. Также приведем высказывание иеромонаха Евстафия из Старой Ладоги Санкт-Петербурга: «Ваши песнопения принесли мне душевную отраду и утешение… Ваши духовные произведения открывают новые горизонты молитвы…» [2, с. 9]. Действительно, сочинения сибирского музыканта самобытны, поэтому они востребованы исполнителями, пользуются популярностью у слушателей. Тем самым необходимость более глубокого исследования творчества нашего земляка очевидна.

В настоящее время хоровое творчество Толстокулакова достаточно масштабно и включает в себя:

- два литургических цикла – Литургия св. И. Златоуста, Всенощное бдение;
- три кантаты – «У обелиска» на стихи В. Цыбина, С. Пархоменко, Ф. Миронова, «Тобольские песни», «Казачьи песни»;
- два хора в старинном стиле – Ave Maria, Agnus Dei;
- две хоровые миниатюры – «Утес» на слова М. Лермонтова, «В день Победы» на слова А. Ахматовой;
- духовные песнопения на православные тексты;
- хоровые песни для детей ⁻ «Чтобы в мире музыка звучала» на слова С. Пархоменко, «Пожелание на Рождество» на слова И. Морсаковой, «Кап, кап, кап» и «Я люблю тебя, мир мой родной» на слова Л. Белобородовой.

Отметим, что композитор избирателен в выборе текстов для своих будущих сочинений, объясняя это так: «Когда пишу хоровую музыку, особенно связанную с церковной тематикой или народной, острее понимаю, что живу в России, что я русский, что я православный. Это способ выражения любви к тому, что я люблю всем сердцем» [1]. Сказанное подтверждает и стремление Сергея Борисовича продолжать традиции композиторов-представителей Новой московской композиторской школы. Выбирая литературную основу для своих хоровых сочинений, Толстокулаков чаще всего использует православные, народные тексты. А также собственные тексты, которые на поверку оказываются приближенными к народным. Об этом свидетельствует наличие в его творчестве двух литургических циклов, ряда духовных песнопений, а также двух кантат на народные слова («Тобольские песни» и «Казачьи песни»). Однако композитор обращается и к поэзии XIX века (хоровая миниатюра «Утес» на стихи М. Лермонтова), XX века («В день победы» на стихи А. Ахматовой), а также поэтов-современников – В. Миронова, С. Пархоменко, В. Цыбина.

Примером воплощения канонического текста является хоровой диптих «В старинном стиле». Интересно трактует композитор и собственно структуру диптиха. Не смотря на то, что оба сочинения написаны на латинском языке, тексты взяты из разных источников. Как известно, текст молитвы первого хора – «Agnus Dei» – традиционно используется в заключительном разделе католической мессы, олицетворяя собой единение народа в христианской вере. В своем диптихе С. Толстокулаков сочтает его со вторым – «Ave Maria», хвалебной песней деве Марии, символизирующей преклонение перед Богородицей, женщиной-матерью. Представляется, что образ первого номера может ассоциироваться и с образом человечества, обращающегося в мольбе к Богу, для второго же характерно господство единого настроения, воплощающего светлую и бескорыстную материнскую любовь к каждому молящемуся. И образ Христа, и образ Богоматери – заглавные для православных христиан. Возможно, поэтому композитор

объединил два этих номера в указанной последовательности: более монументальный, всеобщий и камерный, индивидуализированный.

Оба хора выдержаны в стиле духовных жанров Барокко: мощное аккордовое сопровождение, имитирующее органное звучание высвечивает выразительную мелодию в верхнем регистре. Здесь же, в первом номере, используется характерное для барочных концертов чередование туттийных и сольных фрагментов, словно представляющих совместную молитву Богу священника и прихожан. Обратим внимание на тот факт, что сольная партия написана для альта. Напомним, что в практике католического богослужения ещё со времён эпохи Барокко утвердилось правило выделять в звучании номера «Agnus Dei» тембр солиста-альта. В связи с этим напомним о мессе си минор И. С. Баха, мессе-brevis В. Моцарта, А. Брукнера, других композиторов. Выбор данного тембра композиторами, как представляется, не случаен, поскольку именно он способен передать всю патетику и выразительность слов: «Агнец Божий, взявший на себя все грехи мира, смилуйся над нами». В интерпретации Толстокулаковым текста молитвы в данном номере витиеватая мелодия основывается на широких скачках из низкого (тёмного) регистра в высокий (светлый). Такое музыкальное прочтение позволяет слушателям точнее понять смысл о сострадании, жертвенности и прощении. В процессе развития мелодия плавно переходит из мрачной партии солиста в светлую партию хора у сопрано, словно разграничивая божественную и земную сферы в диалоге грешников с Богом. Особенно ярко композитор подчёркивает этот контраст в кульминационном разделе, где всеобщее отчаяние и мольбы о спасении внезапно обрываются, будто оставляя человека (солиста) один на один со своими мыслями и переживаниями.

Анализируя хор «Ave Maria», проведем параллель со знаменитой прелюдией до мажор И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира», напомним также и об «Ave Maria» Ш. Гуно – И. Баха. Не случайна выбранная Толстокулаковым тональность – До мажор. Арпеджированный аккомпанемент словно символизирует взмах крыльев архангела Гавриила, спустившегося с благой вестью к Марии: «Радуйся, Мария, благодати полная! Господь с Тобою…». Восторженные слова текста органично сочетаются с выразительной мелодией в партии сопрано, словно «парящей» в верхнем регистре, и прозрачной гомофонно-гармонической фактурой. Идея всеобъемлющей и всепрощающей любви, способной искупить грехи человечества, подчёркивается через усложнение фактуры, насыщение драматическим звучанием генеральной кульминации сочинения, а также резкой тональной модуляцией в третью степень родства.

Отметим то, что духовные сочинения Сергея Борисовича отличаются от светских большей аскетичностью, строгостью и архаичностью. Как подметил протоиерей А. Пивоваров: «Песнопения С. Толстокулакова в плане… их эмоционального содержания… строги и целомудренны по самому тонусу своего высказывания, самой интонации обращения к Богу» [2, с. 7]. В подтверждение приведем пример – «Херувимскую песнь» из литургии Св. Иоанна Златоуста: «Иже Херувимы Тайно образующее и живо-

творяще Троице святую песнь припевающее, всякое житейское отложим попечение». Как известно, в литургическом цикле «Херувимская песнь» символизирует собой шествие Иисуса Христа на вольные страдания и на смерть. Толстокулаковым этот сюжет воплощен очень рельефно, чему способствует и тихая динамика, и колорит тональности ре минор, за которой закрепилась семантика образа смерти. Неторопливый темп, витиеватая мелодия, с авторской ремаркой «чуть слышно», с трудом «взбирается» вверх и тут же спускается вниз, вызывая ощущение неизбежности, неотвратимости тяжелых испытаний. Постепенное включение голосов других партий подчеркивает состояние общей сосредоточенности, усиливает чувство сопереживания молящихся. Напомним, что во время исполнения «Херувимской песни» на престол возлагается жертва, приносимая от народа [3, с. 15].

Тонко передает молитвенное состояние С. Толстокулаков и в хоре «Богородице Дево, радуйся». Следует отметить, что в духовно-концертном творчестве Сергея Борисовича образ Богоматери занимает едва ли не центральное место. Подтверждением тому служат написанные автором четыре песнопения (два из которых включены во Всенощное бдение), а также отдельный духовный концерт к празднику Благовещения. Каждый из названных хоров на православный текст – самобытен, в то же время все они объединены тональностями бемольной диатоники (фа мажор, соль минор, си-бемоль мажор). Мелодии в данных произведениях отличаются плавностью, мягкостью и закругленностью линий, в них преобладают высокие тембры сопрано.

Обратим внимание и на хоровые произведения Толстокулакова «Тобольские песни» и «Казачьи песни», в которых основой служат народные тексты. Композитор говорит об этих произведениях так: «Хотелось бы писать всегда на фольклорные тексты или близкие к фольклору. Как на остро драматические, так и на шуточно-игровые… В фольклоре простота высказывания всегда сочетается с предельной искренностью и глубиной. Это всегда подкупает. Не говоря уже о том, что мы – русские и живем в России» [1].

В партитурах этих хоровых произведений Толстокулаков часто использует шумовые и ударные инструменты (ложки и треугольник в «Тобольских песнях»), специфические звукоэффекты (стук камней по доске, игра медиаторами на оголённых струнах рояля в «Казачьих песнях»). При восприятии произведений слушателями эта фоносфера способствует созданию ярких ассоциаций, вызывает ощущения реального присутствия.

В ранней кантате «Тобольские песни», во многом схожей с «Курскими песнями» Г. Свиридова, Толстокулаков описывает жизнь крестьянки, ее нелегкую долю. Не случайно в кантате преобладают женские номера, в которых мелодия напоминает лирические протяжные песни и плачи. Сочинение было написано на основе тем песен, «состоявших, как правило, из 4-х тактов одноголосной мелодии и стихотворной строфы. Нужно было развивать мелодию из этого зерна и строить форму» [1].

В кантате «Казачьи песни», во многих отношениях кульминационном для биографии композитора произведении, воплощена тема России, её судьбы, тесно переплетающейся с человеческими судьбами. Образ матери-жены рельефно очерчен в сценах: частях № 3 «Проводы казака» и № 7 «Вдовья песнь». Героиня оплакивает своих сыновей, мужей, поэтому в номере преобладает речетация, имитирующая плач. Даже возникает ощущение присутствия на похоронах, отпевании казака (сцена № 5 «Смерть Сереги-казака»). Заглавной темой кантаты можно считать мелодию песни «Чёрный ворон». В ее звучании композитор особо подчёркивает слова: «Ты погибели не дождёшься. Чёрный ворон, я не твой».

Использует композитор и приемы театрализации: в нотном тексте прописано особое освещение, участники коллектива актерствуют во время исполнения. Также применяется антифонное пение, наложение на хоровое звучание речевой декламации. Особый колорит придает игра на открытых струнах рояля, стук молотка по доскам, звук падающих камней, усиливающих ощущение зловещей атмосферы.

Итак, воссоздавая с помощью музыкальных средств красочные по звучанию и яркие в образном отношении сочинения, композитор в то же время бережно относится к тексту. Благодаря собственным индивидуальным приемам, а также глубокому знанию вокальных возможностей такого чуткого «исполнительского инструмента», как хоровой коллектив, Тостокулакову удается увлечь слушателей и исполнителей, объединить их стремлением вникнуть в особенности его интерпретации текста поэтического или канонического. Выбирая для своих хоровых произведений светский или канонический текст, композитор не только стремится максимально глубоко проникнуть в его содержание и воплотить в музыкальной форме, но и создает некий подтекст. С помощью фактурных, мелодических, ритмических и других выразительных средств автор усиливает эмоциональные ощущения, вызывает образные ассоциации, а порой словно режиссирует свои хоровые произведения.

Библиографические ссылки

1. Интервью с С. Б. Толстокулаковым. 28.08.2010 (архив автора).
2. Пивоваров А. Несколько слов о композиторе // Духовные хоры С. Толстокулакова. – Новокузнецк, 1999. – С. 5–9.
3. Светозарова Е. Д. Литургия. – Л., 1990. – 30 с.
4. Тостокулакова А. А. О духовных хорах С. Толстокулакова // Духовные хоры С. Толстокулакова. – Новокузнецк, 1999. – С. 10–16.
5. Умнова И. Г. Современное бытование жанров православной музыки на концертной сцене как диалог церковной и внехрамовой традиций. Диалог культур: глобализация, традиции и толерантность: сб. ст. по материалам Всероссийской науч.-практ. online-конф. «Диалог культур». – Кемерово: КемГУКИ ООО «Юнито», 2009. – С. 366–373.

И. Г. Умнова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОПЫТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ

«Мне было бы легче выразить свои чувства, если бы их можно было переложить в звуки…» [2, с. 411]. «Музыка – это голос человеческой души, ее свободный язык. И музыкальная речь неисчерпаема, как сама душа человека» [8, с. 23]. В приведенных для сравнения суждениях композиторов, которые разделяет почти двухвековая дистанция, удивительно созвучной оказывается мысль об универсальности музыкального языка. Уточним: первая цитата – строка из письма молодого Шопена, написанного в 1818 году своему отцу; вторая – мнение композитора – нашего современника Сергея Слонимского, зафиксированное в эссе «Мысли о композиторском ремесле» в 2006 году. Бесспорность процитированных афористичных формулировок не вызывает сомнений, поскольку средства музыкального искусства позволяют композиторам зафиксировать не только сиюминутные настроения и неизъяснимые состояния, но тайные и явные смыслы, философские размышления в симфониях и квартетах, инструментальных миниатюрах и сонатах.

В то же время в художественном мире композиторов прошлого и настоящего некими загадочными экспериментами «вторичной» по отношению к музыкальной деятельности, своеобразными артефактами судьбы предстают мемуары и автобиографии, публицистические статьи и тексты лекций, либретто и рассказы. Масштабно представленные в разные эпохи, они объединяются в огромное вербальное наследие, которое парадоксально корреспондируется с созданными творцами музыки вокальными и оркестровыми, театральными и эстрадными сочинениями. Достаточно вспомнить о поэтическом мире Р. Шумана, объединяющем наряду с музыкальными произведениями его собственные музыкально-критические, литературные работы, зафиксировавшие эстетические установки автора “Карнавала”. Назовем также имена А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского, как авторов музыкальных и литературных текстов своих романсов и песен. Думается, что указанные примеры – не только подтверждение понимания творцами возможностей использования содружества муз, но и желание идеи, образы, жанры, близкие их душевному складу, воплотить с помощью выразительных средств других искусств. Очевидно, композиторам во всем разнообразии приведенных и неприведенных примеров для максимально полной реализации своих замыслов понадобилось использование не только специфических звукоинтонационных выразительных возможностей музыкального искусства, но и художественного, литературного слова. «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал различен», – образно резюмировал Р. Шуман.

Действительно, никакое другое искусство, каким является искусство слова, не привлекает столь живого внимания творцов. Приведем несколько примеров. Микеланджело Буонарроти, знаменитый скульптор, живописец, архитектор выразил глубоко человечные идеалы Высокого Возрождения не только в росписях Сикстинской капеллы в Ватикане или в архитектурном ансамбле Капитолия в Риме, но и в поэтических образцах, отличающихся высоким трагизмом. Обширные знания, результаты исследований и наблюдений изложены в "Четырех книгах о пропорциях человека" Альбрехта Дюрера, основоположника немецкого Возрождения. Традиции интроспективного самоанализа и своеобразных исповедей зафиксированы в "Дневнике" Эжена Делакруа и "Дневнике одного гения" Сальвадора Дали. Велик и список произведений изобразительного искусства, вдохновленных библейскими и евангельскими текстами, воплощающих античные сюжеты, представляющих былинных и сказочных героев! В этот свод должны быть включены и не менее многочисленные музыкальные сочинения: оперы и балеты, хоровые и вокальные циклы, в той или иной мере опирающиеся на литературные первоисточники.

Однако взаимосвязь двух сущностных для музыкального искусства понятий – «литература» и «композитор» – всегда отличалась неоднозначностью. Поскольку высказывать сугубо личные убеждения, размышлять о высоких идеалах, судьбах мира, говорить о сложнейших человеческих характерах естественнее на языке своего искусства. Не случайно композитор, сочиняя произведения, старается избегать слов, фиксируя замыслы с помощью специфических музыкальных знаков и условных обозначений. Включение же в орбиту его творческих интересов текста вербального, традиционно связанного с литературным словом, как правило, бывает обусловлено работой в вокально-инструментальном или оперном жанрах, в которых первоосновная функция поэзии и прозы неоспорима. В то же время, литературное слово, даже целая фраза, а также инициируемые ими ассоциации, не раз становились импульсом для появления чисто инструментального, невербального музыкального сочинения – симфонии, сонаты, квартета. Широко известное высказывание автора «Патетической сонаты», ставшее крылатой фразой: «так судьба стучится в дверь», вызывает в сознании определенную ритмоформулу, которую Бетховен, однажды применив в своем инструментальном произведении, в дальнейшем широко использовал как некий знак-символ с конкретно подразумеваемым смыслом. Напомним и о двух тетрадях прелюдий для фортепиано К. Дебюсси, завершающихся образными выражениями-метафорами («Затонувший собор», «Следы на снегу» и др.). Все программные пометы-заголовки композитор помещал после текста прелюдий.

А разве не вербально оформленная мысль, порой зафиксированная композитором в дневниках или письмах, предшествует созданию того или иного музыкального произведения? Приведем пример из другой области. Фраза, появившаяся в дневнике молодого Сергея Прокофьева в июле 1917 года: «У меня есть мысль, значит, я пишу»,

была обусловлена вновь возникшим желанием - сочинять рассказы. Думается, что смысл фразы отражает и общий настрой Прокофьева на творческий процесс, где создание литературно-художественных форм и сочинений музыкальных рождались как бы на единой основе. Так, из другой дневниковой записи Прокофьева от 16 января 1919 года можно узнать, что композитор одновременно увлечен и музыкальной, и литературной идеей: «“Сказка” ничего (то, что написано), но дальше сегодня не подвинулась. Поэтому учу сонату Чайковского. Идея рассказа об идеалисте, косвенно подкупленном богачом. Начал писать» [6, с. 16]. Поистине: «Если бы я был не композитором, я, вероятно, был бы писателем или поэтом».

Возможно, некая автономность художественной системы музыки, «непереводимость» ее образного строя в литературный план не столько инициирует словесные описания своих сочинений композиторами, сколько приводит их к мысли заявлять и отстаивать свое творческое credo как в музыкальной, так и в словесной форме. Стремление быть не только популяризаторами, комментаторами, истолкователями, но и своеобразными законодателями эстетических взглядов современников обусловило блестящее владение многими музыкантами литературным пером.

Известно, что различные образцы вербальной деятельности композиторов широко представлены не во все исторические периоды, к тому же свойственны далеко не всем художникам звука. Так, если жанр письма используется и европейскими, и отечественными композиторами на протяжении ряда эпох, то жанры дневника или автобиографии, подобно статьям или критическим заметкам, чаще встречаются при анализе деятельности творцов XIX века. В XX столетии повсеместное распространение получают жанры интервью и беседы. Учебники, лекционные или практические курсы, равно как научные труды и исследовательские статьи, присущи в большей степени отечественным композиторам и XIX и XX века. Так, в границах романтического периода отечественными композиторами в педагогических целях пишутся циклы лекций (А. Рубинштейн, С. Танеев), учебники и учебные пособия (Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, А. Аренский), работы практического и методического характера (П. Чайковский, Н. Метнер). Причем импульсом к написанию теоретической работы могли послужить различные обстоятельства. Например, капитальный труд Н. Римского-Корсакова «Основы оркестровки», адресованный начинающим композиторам, в первую очередь подтверждал его собственные творческие идеи, проиллюстрированные исключительно примерами из своих произведений. А заказанный И. Стравинскому курс лекций в дальнейшем стал основой книги «Музыкальная поэтика», в которой автор «Весны священной» определил художественные и эстетико-философские магистрали собственного творчества.

Показательно, что именно романтический XIX век, отмеченный пафосом личной независимости и многообразием индивидуальных художественных стилей, в сравнении с предыдущими периодами в композиторском творчестве оказался представлен и

большим числом *музыкально-литературных жанров*, написанных авторами как чисто музыкальных, непрограммных, так и программных произведений. Поиски путей утверждения самоценности личности в творчестве, возможно, побудили композиторов, как и писателей, к написанию мемуаров, дневников, а романтические идеи совершенства и обновления, вероятно, обусловили интерес композиторов к публицистическим жанрам заметки, рецензии, критической статьи. Думается, что именно масштабность музыкально-критической деятельности Шумана, Листа, глубина мемуаров Берлиоза, Вагнера позволили теоретику немецкого романтизма Ф. Шлегелю заключить: «**Назначение автора** состоит в том, чтобы распространять поэзию и философию среди людей и формировать ее для жизни и из жизни: таким образом, **популярность** (выделено мной. – *И. У.*) есть его первый долг и высшая цель» [10, с. 356].

Своеобычное, безусловно, не связанное формой какой-либо системы «литературное философствование» композиторов, адресованное современникам, свойственно, однако, не всем. Так, даже в наследии И. Стравинского – композитора, который меньше всего был склонен комментировать содержание музыки, присутствуют образцы литературного творчества: «Хроника моей жизни», «Диалоги» и другие опусы. Среди творцов, оставшихся равнодушными к литературной деятельности, – Шуберт, Брамс. А недавно опубликованные письма Малера предполагают новый ракурс в характеристике его музыкального наследия.

Обратим внимание и на то, что представителей русской композиторской школы, сочиняющих литературно, гораздо больше. Отчасти это объяснимо тесной взаимосвязью музыкального искусства (и не только музыкального) с русской литературой. История показала, что здесь складывалась определенная традиция. Уже к рубежу XIX–XX веков в России идея пропаганды высоких этических и эстетических позиций искусства подвигла многих композиторов к сотрудничеству с редакциями журналов. Очевидно, что не только необходимость замены уехавшего в Петербург Г. Ларош а призвала П. Чайковского к деятельности обозревателя музыкальной жизни Москвы в газетах «Современная летопись» и «Русские ведомости». По нашему мнению, важнейшими побудительными причинами явился пристрастный интерес автора «Пиковой дамы» не только к проблемам бытования оперного жанра и задачам инструментального исполнительства, но, прежде всего желание критически исследовать происходящие в искусстве события. Напомним и тот факт, что в начале XX века реальную картину разворачивающихся в отечественной музыке и музыкознании процессов отражал журнал “Музыкальный современник”, редактором которого являлся Н. Римский-Корсаков. А полемизировавшие о путях развития национальной культуры С. Прокофьев и Н. Мясковский были специально приглашены к сотрудничеству в журнал “Музыка” его редактором В. Держановским. Примеры можно продолжать.

Интерес представляют также литературные тексты, где импульсом к разговору о музыке для композитора стало желание высказаться о сочинении коллеги, почитаемого

мэтра. В этом случае создатель сонат и концертов превращается не только в артиста-интерпретатора, но одновременно и в исследователя, критика. В этом отношении показательны объединяющий ряд теоретических очерков труд Э. Денисова “Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники”, а также аналитические статьи А. Шнитке “Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского”, “Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича”, “Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского”, “Особенности оркестрового голосоведения Прокофьева”. Напомним также об авторских анализах собственных произведений Б. Тищенко, Д. Кривицкого и других. Они словно раскрывают двери в мастерские композиторов, как бы «рассекречивая» их методы и приемы работы с музыкальным материалом. Так, Денисов и Шнитке в названных литературно-критических работах выступают, прежде всего, музыкантами-исследователями, соединяющими одновременно теоретическое музыкознание и композиторские принципы творчества в «авторском произведении-исследовании». Здесь налицо научный метод, отражающийся в аргументации критических суждений.

Подчеркнем, что научно-музыкальные опусы композиторов немыслимы без терминологии, логичности изложения. Порой читателю на самом деле предлагается теоретическое обоснование собственного композиторского стиля, объективное доказательство своих музыкальных пристрастий. Обратим внимание и на то обстоятельство, что подобные исследования чрезвычайно близкого явления, созвучного художественному миру композитора, позволяют увидеть по-новому и разные грани собственного стиля. Как известно, подобный механизм получил определение «*автоанализа через близкий стиль*» (термин Е. Долинской). Характеризуя разнообразные модусы композиторского слова о музыке, А. Соколов отмечает их некую близость авторскому исполнению. По мнению исследователя, композиторское слово «…приоткрывает завесу над самым таинственным в искусстве – над авторским замыслом, никоим образом, естественно, его при этом не исчерпывая. Порой композитор с готовностью демонстрирует свои идеи и способы их воплощения. <…> В иных же случаях композитор лишь намекает на правильное направление мысли, приглашая читателя к самостоятельным умозаключениям» [7, с. 9].

В связи с вышеизложенным процитируем мнение музыковеда Г. Григорьевой, которая, характеризуя А. Шнитке как теоретика и критика, приводит для доказательства его же высказывание: «Мои статьи – это, прежде всего, результат ранее накопившихся тех или иных соображений по поводу инструментовки, но, кроме того, их появление связано было и с необходимостью выполнения определенных методических работ на кафедре. Когда я писал эти статьи, а они в основном посвящены инструментальной гетерофонии, функциональности, моя музыка (1962–1968 годы) в основе серийная или полисерийная и отличалась четкой фактурой и четкой инструментовкой с предельной продуманностью функционального значения каждого тембра,

всего тембрового развития. Выбор же названных композиторов был связан с моим желанием разобраться, почему у них такое, как мне показалось вначале, «неаккуратное», «нечеткое» голосоведение, как оно сделано, как устроено. Почему, например, какая-то линия вдруг расщепляется на два голоса, на три. Точно так же непонятна была, скажем, логика Стравинского – ни гармоническая, ни тематическая. И только потом я понял, что такая логика есть, но она не прямолинейная, не нормативная» [11, с. 9].

Подчас непредсказуемая для искусствоведческих исследований литературная практика музыкантов-творцов требует не только уточнения смысла собственно термина «литературное творчество композитора», но подразумевает определение его жанровых разновидностей. Итак, будучи особой, вербализованной областью композиторской практики, литературные опыты осуществлялись через приоритет нескольких жанров. Достоверными *документальными источниками* стали *рукописи дневников и писем,* обращенных к коллегам и близким друзьям; *записные книжки, черновые тетради, ремарки в нотных автографах* и др. В них фиксируются события из жизни композиторов, показывается обстановка того времени. Назовем в качестве примеров письма В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена, «Дневники» П. И. Чайковского, «летучие» записи из личных тетрадей Г. В. Свиридова. Подобного рода документальные литературные образцы композиторского наследия предполагают перевод присутствующей в них скорописи или стенограммы в обычный текст, требуют восполнить отсутствующие слова.

На сегодняшний день наиболее широкое освещение в исследованиях ученых получило *эпистолярное наследие* композиторов-романтиков, что не случайно. Ведь оно не только демонстрирует литературную одаренность их авторов, но позволяет осуществить художественную реконструкцию эпохи. Таковы, например, переписки Р. Шумана и Ф. Листа, М. Балакирева и В. Стасова, М. Мусоргского и А. Голенищева-Кутузова, П. Чайковского и Н. фон Мекк. В этой связи в качестве талантливых публикаторов писем, осуществивших кропотливую реконструкцию *текста и контекста*, назовем имена З. Апетян (переписка С. Рахманинова и Н. Метнера) и В. Варунца (письма И. Стравинского), П. Вайдман (архив П. Чайковского).

Как доказательство неоценимой важности текстологической работы при исследовании переписки композитора, его записных книжек, ремарок в нотных автографах и подобных образцов литературного творчества композиторов, приведем пример, представленный в анализе архива П. И. Чайковского П. Вайдман. Доказывая, что изучение литературных опытов композиторов необходимо, ученый приводит следующий аргумент: «На стадии становления концепции произведения, не связанного с конкретным литературным сюжетом, Чайковский нередко оформлял замысел будущего симфонического сочинения в виде программы, которая отражает основные черты композиции и драматургии. Такова программа-план «Грозы», план увертюры к опере «Воевода», …программа неосуществленной симфонии «Жизнь» [3].

Огромный интерес и для специалистов, и для любителей представляют письма творцов - свидетелей драматичных событий в истории России XX века: С. Рахманинова к Ф. Шаляпину; С. Прокофьева к Н. Мясковскому; Д. Шостаковича к А. Гликману. Поскольку при описании и эмоциональной оценке лично пережитых эпизодов военного периода или социальных конфликтов раскрываются уникальные личности композиторов, музыкантов, современников. Важно и то, что многие документальные материалы позволяют судить об эволюции или устойчивости художественных принципов мастера, дают возможность проследить за тем, как рождалась та или иная идея, замысел творца. Например, как становится понятным из переписки с И. Гликманом, работа Д. Шостаковича над одним своих из этапных сочинений – Фортепианным трио – проходила в сложный для композитора период, отмеченный глубокими переживаниями и сильными волнениями Мастера о трагической судьбе друзей, учеников, а также скорбной иронией о критических оценках его Восьмой симфонии.

Обратим внимание на еще одну «жанровую модуляцию», реализовавшуюся в литературном творчестве композиторов XX века. Имеется в виду процесс того, как отмеченное исповедальным характером или энергией пропаганды письменное слово музыкантов XIX века в следующем столетии уступает место устному слову художников, зафиксированному корреспондентами в жанре *интервью*. Будучи порождением массовой культуры и ориентированный на многочисленную аудиторию, этот «модный» жанр утвердил особый стиль высказываний: демократичный, раскованный, с использованием разговорной речи. О смене ориентиров в литературном творчестве композиторов пишет В. Варунц в исследовании “Публицистика И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева”: «…в XX веке, в сравнении с предыдущими, изменились основные публицистические жанры, к которым обращались в своей литературной деятельности композиторы. В XIX веке ими, безусловно, были рецензия и критическая статья, которые в разной степени превалировали у разных композиторов. <…> В XX веке…интервью с композитором почти полностью отодвинуло на второй план все иные виды публицистики. <…> у композитора появилась возможность сказать веское слово не о ком-то, а о себе» [4, с. 8–9]. Отметим эту особенность интервью, позволяющую в разговоре, живом общении коснуться очень личных композиторских пристрастий, субъективных проблем, вопросов, касающихся не только творчества и профессионализма. Поэтому интервью, в отличие, например, от дневника, может быть свойственна как монологичность, так и диалогичность, категоричность, декларативность, повышенная экспрессивность.

Композитор в интервью является собеседником, часто отвечая на вопросы инициатора разговора – журналиста. В дальнейшем при публикации многие высказываемые композитором мысли и идеи оказываются «зависимыми» не только от журналиста, но и редактора, иногда цензуры. Поэтому часто точные и объективные оценки переживаемой действительности вуалируются композиторами через иносказательный смысл,

склонность к саркастичности или горькой иронии. Отношение к интервью у музыкантов, как известно, было разным. Так, И. Стравинский и С. Прокофьев проявляли к нему повышенный интерес, несмотря на возможную недобросовестность интервьюеров. Жанр беседы перед радиомикрофоном предпочитал А. Онеггер, его выступлениям была свойственна социальная заостренность. Но если Н. Мясковский избегал высказываний в прессе, а Д. Шостакович предпочитал в беседе с журналистами употреблять официальные, стандартные фразы, то для интервью А. Шнитке была характерна исповедальность. Приведем высказывание глубокого музыканта о творчестве, об авторских принципах: «Композитор может себя, так сказать, делать – таким и другим. Он, как всякий человек, носит в себе некий музыкальный внутренний мир, который состоит далеко не только из его собственных композиторских идей – чистых, стерильных, прекрасных: там и вся музыкальная субкультура, которую он впитал, – и то, что он слышал в детстве, и то, что он слышит каждый день на улице, – это все его окружает, это все живет в нем. И это иерархичное, многоступенчатое внутреннее музыкальное сознание, этот внутренний музыкальный мир весь может стать материалом для работы – или материалом может стать один слой: верхний, самый чистый» [1, с. 215].

Особое место в литературном наследии композиторов занимают *сочинения, использующие в большей степени язык художественной литературы*. Напомним, что «язык художественной литературы – это особое явление. Его главная отличительная черта состоит в том, что он несет в себе большую эстетическую нагрузку» [5, с. 13]. Как известно, в произведениях художественной литературы вся организация языковых средств подчинена не просто передаче содержания, а передаче художественными средствами. Именно слово в языке художественной речи выполняет номинативно-изобразительную функцию, через него стиль автора обнаруживает свою эмоциональность, экспрессивность, содержательную многоплановость. Обращаясь к слову в «немузыкальном» художественном пространстве, композиторы во многом приближаются к писательскому процессу конструирования текстов. К подобным экспериментам можно отнести, например, создание стихотворных текстов к песням и романсам, написание оперных либретто.

Мы далеки от мысли идентифицировать композиторскую и писательскую деятельность. В то же время представляется, что вербально зафиксированными произведениями, опирающимися на систему литературных языковых средств, можно считать широко популярные в XIX веке музыкально-литературные сочинения Р. Шумана, а именно его диалоги и поэтические зарисовки, афоризмы. Напомним о литературном сценарии “Фантастической симфонии” Г. Берлиоза, о программе к “Картинкам с выставки” М. Мусоргского. Тексты вокального цикла “Детская” и нескольких песен М. Мусоргского предстают монологами и диалогами с разнообразным, ярко характерным словарным составом. Совершенно самостоятельно сконструированный сюжет, особая лексика в либретто оперы “Хованщина” еще более подчеркивают литературную

одаренность автора народной музыкальной драмы. Назовем другие литературные опыты композиторов XX века: “Рассказы” С. Прокофьева, написанные композитором в 1917-1919годах; в жанре памфлета написано сочинение А. Онеггера “Заклинания ретроградов”. Укажем на многочисленные книги-воспоминания, появившиеся в конце XX века: “Минувшее” Л. Пригожина, “О времени, о музыке и музыкантах, о себе” Т. Хренникова, других композиторов. А также на оригинальную книгу-эссе С. Слонимского “Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе”, словно представленную в виде театрализованного дневника.

Особенно уникален литературный талант С. Прокофьева, способности которого, как известно, обнаружились уже в детстве при попытке написания романа. А в период с 1917 по 1919 годы автор “Классической симфонии” сочиняет рассказы. Напомним и о его успешном эксперименте переводов «сонетов французского поэта XIX века Жозе Мария Эреди, которые получили высокую оценку таких поэтов, как Константин Бальмонт и Игорь Северянин». Новацией отмечены принципы Прокофьева при составлении оперных либретто по романам Ф. Достоевского, В. Брюсова, Л. Толстого, комедии К. Гоцци и переработке их в тексты опер. Напомним и о высокой оценке известного американского дирижера, музыкального критика Роберта Крафта, которую получила не без юмора написанная С. Прокофьевым “Автобиография”.

Суммируя вышесказанное, отметим: литературное творчество композиторов во многом аналогично музыкальному, оно также является художественным выражением или самовыражением, своеобразной автопрезентацией творца. К литературному творчеству композиторов относятся зафиксированные в литературных текстах все жанры (дневника, писем, записок, статьи, заметки, интервью, доклада и других), в которых с помощью письменной или устной речи в соответствии с функциональными стилями языка зафиксированы мысли композитора. Безусловно, к литературному творчеству композиторов должны быть отнесены их собственные тексты вокальных произведений, либретто опер, балетов, а также имеющиеся очерки, рецензии, рассказы, биографические повести, эссе, афоризмы, другие литературные жанры. И все же, с позиций использования композиторами художественных форм прозы и поэзии, а также с точки зрения сюжетного, драматургического разнообразия, литературное творчество композиторов довольно ограничено. Что не случайно, поскольку, как считает один из крупнейших музыкантов современности София Губайдулина: «…музыка, которая остается, на мой взгляд, наиболее выразительным и наиболее глубоким из языков общения, никогда не позволит заключить себя в жесткие исторические рамки» [9, с. 9].

Библиографические ссылки

1. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика, 2003. – XXI. – 320 с.
2. Брошкевич Е. Образ любви. Письма Шопена. – М.: Правда, 1989. – 544 с.
3. П. Вайдман П. Е. Творческий архив П. Чайковского. – М.: Музыка, 1988. – С. 18.
4. Варунц В. П. Публицистика И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева как проблема источниковедения и музыковедения: автореф. дис… д-ра искус-я.– М.: МГК, 1994. – 80 с.

5. Культура русской речи: учебник для вузов. – М.: Норма, 2000. – 560 с.
6. Прокофьев С. С. Дневники 1907–1933 (часть вторая). – Франция, 2002. – 890 с.
7. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества: Исследование. – М.: Музыка,1992. – 230 с.
8. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле.
9. Холопова В. Н. София Губайдулина. Монографическое исследование. – М.: Композитор, 1996. – 360 с.
10. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
11. Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке–центра». – М.: Изд-во МГИМ им. Шнитке, 2003. – Вып. 3. – 318 с.

Глава 3.3. *Визуальное искусство*

Е. В. Жердев

Российский государственный университет туризма и сервиса (г. Москва)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ МЕТАФОРЫ В ЯЗЫКЕ ДИЗАЙНА

Метафора является одной из важнейших категорий художественного языка литературы, искусства, архитектуры и дизайна. В мире существует немало современных произведений искусства, в которых, кроме великолепного мастерства в передаче сходства с действительностью, существует еще и метафора.

Большинство же художников, как у нас принято называть деятелей изобразительного искусства – живописцев, скульпторов, графиков, в основном увлекаются подробной передачей увиденного, не прибегая к метафоре. Но сколько бы художник ни стремился к подлинному сходству, он все равно никогда не приблизится к оригиналу. Тем более, что на современном этапе развития общества существуют такие превосходные фототехнические средства, что соперничать с ними вручную просто бессмысленно. Значит, в изображении действительности истинный художник должен найти именно художественный образ.

Причем художественность изображаемых вещей является не только прерогативой живописцев, скульпторов, графиков. Она может быть неотъемлемым свойством произведений архитекторов, композиторов, поэтов, писателей и др. Так, танцовщик может выбить ногами ритм, создать пластику движений, хореографический рисунок. Но этот танец еще нельзя назвать художественным. А если танцовщик выразил смысл, например, элементов взаимоотношений между людьми, который понятен зрителю, то это будет уже художественное осмысление. То же самое можно сказать и о компози-

торе. Он может сочинить музыкальную «картинку», которая будет не больше чем музыкальная гармония, ничего не выражающая, кроме ритма и красивой мелодии. Художественной же она может быть только тогда, когда будет нести смысловую нагрузку: вызывать ассоциации любви, ненависти, созидания, войны и т. п. Не всякий архитектор, создавая здание, может считать себя художником. Он может быть великолепным мастером композиции, выразителем функции. Художественное же звучание здание получает, если оно несет в себе дополнительный смысл, например, сходство с морской раковиной, со структурой какого-либо растения и т. п. Актер, изображающий плачущего или смеющегося человека, может проявить в этом незаурядные способности. Но это будет просто мастерство, техника. А если изображения актера ассоциируются с действительностью, выражают смысл, то они будут восприниматься как художественные знаки. Есть поэты, которые блестяще выдерживают в стихе ритм, размер, рифму. Но это только техническая сторона стиха. А вот когда они обогащают стихотворение сравнениями, иносказаниями, метафорой, то оно становится художественным. Известно много писателей, которые описывают действительность документально, и их произведения – не более чем констатация фактов. Другое дело, если произведение дополнится иносказанием, метафорой, гиперболой, сравнением и т. п., что ставит его в ряд художественных.

Можно нарисовать красивые линии, составить гармонию красок, изваять пластику из глины. Но это еще не художественное осмысление. Линия, краски, пластика зазвучат художественно лишь тогда, когда в них будет прочитываться смысл, знак окружающего мира. Следовательно, недостаточно уметь рисовать, чтобы быть художником, точно так же, как знание законов грамматики недостаточно для сочинения сонета или знание нот – для сочинения музыки.

В связи с этим возникает необходимость расшифровки понятия «художник», которого нет ни в одном из толковых словарей, включая и толковый словарь В. И. Даля. Подавляющее большинство искусствоведов не знают этимологии слова «художник», хотя и постоянно используют его в своих работах. Автору настоящего исследования удалось в результате изучения этимологических словарей расшифровать это понятие. Наиболее убедительный материал был обнаружен в этимологическом словаре М. Фасмера, в котором есть такие русские слова, как «худогий», «художный», означающие «опытный, «сведущий». Есть украинское слово «худога», означающее «искусник»; польское «chedogi» – «опрятный, чистый». Здесь также говорится и о том, что русское слово «ходог» заимствовано еще из готики от слова «handags», что означает «ловкий, мудрый», и от «handus», что означает «рука». Мало того, и английские слова «hand», «handy» мы переводим как «рука», «кисть», «ловкий», «искусный», а «handy man» – «на все руки мастер». Поэтому произносимое когда-то слово «handags» этимологически изменилось в слово «хундога», а затем «художный» и, наконец, – «художник».

Мысль о том, что этимология слова «художник» непосредственно исходит от понятия «искусная рука», подтверждается и точкой зрения К. Маркса и Ф. Энгельса. Как отметил Маркс, искусная рука сформировалась в результате развития общественного производства, позволившего человеку освободиться от «грубой практической потребности» и, познавая меру всех вещей, практически овладевая природой, творить «по законам красоты». Ручной труд, создание материальных ценностей выработали в человеке и художественно-творческие способности. Прежде, чем первый камень при помощи человеческой руки был превращен в нож, писал Энгельс в «Диалектике природы», должен был, вероятно, пройти такой длинный период времени, что в сравнении с ним известный нам исторический период является незначительным. Но решающий шаг был сделан, рука стала свободной и могла теперь усваивать себе все новые и новые сноровки, а приобретенная этим большая гибкость передавалась по наследству и возрастала от поколения к поколению. Рука, таким образом, является не только органом труда, она также и продукт его. Только благодаря труду человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини.

Таким образом, понятие «художник», происходящее от слова «умелая рука», мало чем отличается от понятий мастер, ремесленник, архитектор, композитор, режиссер, писатель, поэт, актер, артист. Мало того, слово «артист» в переводе с английского «artist» означает «художник». То есть, когда мы говорим «художественное произведение», то имеем в виду нечто большее, чем результат работы обученного, грамотного творческого работника какой-либо области искусства. Именно этот момент знаковой культуры, позволяющий намеками выразить природно-человеческие особенности жизни, важен в современном художественно-семантическом осмыслении объекта дизайна, где основные качества вещи связаны с функционально-практическим, утилитарным назначением. Ведь если провести параллель между дизайном и изобразительным искусством, то здесь явно прослеживается общность природы художественного, с той лишь разницей, что изобразительное искусство развивается на духовной основе, а дизайн на материальной. Однако и в дизайне одной материальной основы недостаточно: дизайн нуждается в духовном. Если мы имеем дело с ортодоксально функциональной конструкцией, то это не что иное, как техническая вещь. Но и в изобразительном искусстве, если скульптор сотворил муляж человека (слепок головы, рук и т. д.), то это будет техническая вещь. Однако, если во всех этих случаях дизайнер и скульптор привлекают к формообразованию композиционно-эстетические средства, связанные с пропорциями, симметричностью (асимметричностью), ритмом, нюансом (контрастом) и т. п., то есть средства гармонизации, то вещь уже будет не только технической, но и эстетической. А если дизайнер и скульптор усилят эстетическую выразительность такими средствами, как метафора, гипербола, иносказание и т. д., то это уже будет художественное произведение. Однако здесь необходимо учитывать очень важную особенность, отли-

чающую дизайн от изобразительного искусства: если в изобразительном искусстве не возникает вопроса о связи изображаемого объекта с природой, так как именно ее оно преимущественно и отображает, то в дизайне же вещь, выполненная даже по законам красоты, воспринимается в отрыве от природы. И только знаково-метафорическое выражение природы в форме объекта, дошедшее до сознания потребителя, делает вещь художественной, а человека – целостным существом природы. Художник там, где нет копии, но впечатление от изображения огромное. И. Е. Репин в картине «Торжественное заседание в Государственном Совете» не выписывал орденов членов Совета, но они выглядят детально выписанными, когда смотришь картину в целом. Так и знак вещи самодостаточен, чтобы его воспринимать и домысливать. Шаржи на людей не являются копией оригинала, но впечатление сходства бывает несравненно сильнее, чем от фотографии. Схематичность, условность линий иногда говорит больше, чем передача сложнейших линий живого объекта. Человеческое представление о какой-либо вещи не есть ее точная копия со всеми чертами ее внешней формы. Человеческое представление непременно выделяет в вещи ее эффективную, самую характерную сторону, что и усиливает художественное впечатление.

На определенном уровне развития люди дают отдельные названия целым классам предметов, которые они уже отличают на опыте от остального внешнего мира. Но человеческая способность узнавания не остановилась на одном лишь узнавании групп. Потребность производить орудия труда требовала узнавания и части готового предмета в недоделанном или вовсе еще не обработанном камне, куске дерева, кости. Так, способность к узнаванию детерминировала дифференциацию и абстрагирование представлений о признаках как главных чертах объектов. На узнавании основывались способности к нахождению весьма отдаленных ассоциативных сходств и различий. Узнавание становилось зародышем фантазии и художественного осмысления объективного мира. Обнаженные корни деревьев, причудливые облака, силуэты скал и камней – во всем этом, как и всегда, человеческий глаз начал находить контуры предметов, животных, людей и т. п. Часть корня вдруг оказывалась похожей на птицу, силуэт облака – на лицо человека. Например, в Крыму, в Гурзуфе есть гора под названием Аю-Даг, что в переводе с тюркского означает «Медведь-гора». Она действительно напоминает пьющего воду медведя. Или там же, в Крыму, в Коктебеле, одна из скал сказочного Кара-Дага («Черная “чертова” гора») напоминает профиль поэта и художника М. Волошина. Конечно, в данном случае удачное сравнение зависит от широты кругозора, арсенала знаний о мире, чтобы ассоциации были более близкими. Способность людей к ассоциациям, фантазированию нетрудно проверить, если капнуть тушью или краской на бумагу, а затем сложить ее вдвое и сделать отпечаток, прижав плотно сложенную бумагу ладонью. После этого мы обнаружим знаки, напоминающие причудливые пейзажи или странные живые существа. Именно со способности фантазировать и начинается у человека художественное осмысление окружающего мира. Так зарождается язык искусства и дизайна.

Язык – это стихийно возникшая в человеческом обществе и развивающаяся система дискретных (членораздельных) звуковых знаков, предназначенная для целей коммуникации и способная выразить всю совокупность знаний и представлений человека о мире.

Язык связан с мышлением и психологией человека, его жизнью и общественным сознанием, историей народов и их обычаями. Он отражает национальную специфику и культуру народов, является формой выражения для литературы и фольклора, различных видов искусства, включая дизайн. Язык является основным источником знания о внутреннем мире людей, обладает чувственно воспринимаемой формой, является источником получения данных для гуманитарных и естественных наук: философии, логики, истории, этнографии, социологии, юриспруденции, психологии, лингвистики, информатики, теории массовой коммуникации, физиологии и др. и, что для нас очень важно, семиотики. Таким образом, в общем понимании язык – это система знаков, предназначенных для целей коммуникации, выражения всей совокупности знаний и представлений человека о мире. В отличие от естественного языка, язык искусства, в том числе и дизайна, понимается таковым в переносном смысле и поэтому его можно назвать метаязыком.

Немецкий философ Эрнст Кассирер (1874–1945) высоко оценивал роль метафоры и символа в языке. Он писал, что из целостности всего языка можно видеть определенную область языковых явлений, которые можно обозначить как метафорические. По Кассиреру, под метафорической и символической формой должна пониматься всякая энергия духа, через которую некое духовное смысловое содержание связывается с конкретным чувственным знаком и внутренне присваивается этому знаку. В этом смысле язык, мифо-религиозный мир и искусство выступают для нас всякий раз как особая метафорическая и символическая форма, поскольку во всех них выражается тот основной феномен, что наше сознание не довольствуется тем, чтобы воспринимать воздействие внешнего, а сочетает всякое воздействие со свободной деятельностью выражения и пронизывает первое последним. Кассирер считает, что существует единый мир – «мир культуры»; идеи разума из регулятивных становятся, как и категории, конститутивными, т. е. созидающими мир принципами. Кассирер называет их метафорическими и символическими функциями, поскольку они представляют высшие ценности, связанные с «божественным» в человеке.

Дизайн, как и другие виды пластического и графического искусства, имеет свой специфический невербальный язык, являющийся важнейшим средством информационно-коммуникативного диалога между дизайнером (адресантом) и потребителем (адресатом). Язык дизайна отличается как коммуникативным актом, так и семантическим текстом. Будучи, в первую очередь, средством выражения и сообщения мыслей, язык дизайна самым непосредственным образом связан с мышлением. Не случайно единицы языка (слово, предложение) послужили основой для установления форм (понятия, суж-

дения). Однако визуальный язык дизайна понимается таковым не в прямом, а переносном смысле, то есть как бы в метафорическом значении, и поэтому его целесообразно называть метаязыком. Основой метаязыка дизайна является метатекст (художественное высказывание), содержание которого – художественная концепция – должно быть адекватно интерпретировано и оценено реципиентом. Художественный текст возникает путем перехода с уровня знаков на уровень предметно-смыслового содержания. Язык как бы перестает существовать, он выполняет функцию связи (диалога) между дизайнером и реципиентом (потребителем) и функцию реализации духовного содержания произведения дизайна.

Рассуждая о метаязыке одежды в книге «Система моды», Р. Барт пишет, что в высказывании Моды предполагается по крайне мере две информационные системы: собственно языковая система, то есть естественный язык, и система «вестиментарная», в соответствии с которой одежда (набивные ткани, аксессуар, плиссированная юбка, распашонка и т. д.) означает либо внешний мир (весну, зрелый возраст), либо Моду. Эти две системы неразрывны: вестиментарная система как бы покрывается системой языковой. Лингвистика различает в языке два плана: план выражения и план содержания. Отношение между ними образует систему, которая, в свою очередь, может стать вторичной системой. При этом первая система денотативная, а вторая – коннотативная. Во втором случае первичная система образует план содержания вторичной системы, что соответствует плану языка-объекта и плану метаязыка. По Барту, коннотация и метаязык зеркально противоположны друг другу, различаясь по месту, которое первая система занимает во второй. Метаязыки представляют собой операции, образующие научные языки, цель которых – придать реальной системе, взятой как означаемое, комплекс оригинальных дескриптивных означающих [3] .

Благодаря метаязыку, пишет Барт, реципиент понимает рекламный плакат, встретив его на улице или дорогах. Он соотносит изображение со своим ростом, измеряет его не столько глазами, сколько шагами. Изображенные на плакате персонажи величиной превосходят человека, а вертикальное положение придает им какую-то двусмысленную благотворную и, вместе с тем, угрожающую активность. Плакат вбирает в себя сложную магию стены – она одновременно препятствие и носитель, своим экраном она что-то скрывает, но и что-то принимает на себя, ее пространство заставляет остановиться и отразиться. Благодаря своему окружению, носителю, размерам, ориентации рекламный плакат обретает какой-то космический масштаб, и в связи с ним на память закономерно приходят образы самых грандиозных грез человека – «библиотека улиц» (В.Маяковский).

Стена неудержимо притягивает к себе следы глубоких грез, интимнейшей ласки и агрессии. В самом прозаическом своем облике, самая непритягательная стена – это уже словно камень для доисторического художника, барельеф для скульптора, витраж для стекольного мастера, холст для живописца, лист бумаги для писателя, экран

для кинематографиста, какая-то внутренняя стенка нашего черепа, на которой запечатлеваются грезы.

Стена как носитель рекламы приводит нас к проблеме языка. Реклама представляет собой язык не потому, что это такая особая манера говорить о вещах, а более существенным образом, потому, что она налагает на свои высказывания оригинальную структуру. По Барту, каждое рекламное объявление содержит в себе три различных сообщения, которые, тем не менее, включены друг в друга и читаются одновременно.

Первое сообщение – буквальное (денотативное): это картинка или фраза в своем исходном, непрозрачном виде, абстрактно сводящаяся к тем словам, которые нужно использовать, чтобы описать ее на минимальном уровне. На уровне этого первичного сообщения смысл хоть и скуден, но не равен нулю, поскольку картинка или фраза не лишена внутренней связности и может быть наименована как нечто единое.

Второе сообщение является ассоциативным (коннотативным). Оно состоит из всех вторичных, порой очень далеких, смыслов, которые ассоциируются с первым сообщением, но которые нельзя с ним смешивать, так как в подобных ассоциациях заложены различные для разных читателей знания и установки. В данном случае это могут быть грезы, воспоминания снов, детства и т. д. Ассоциативное сообщение имеет совершенно особые черты: оно распространяется на всю поверхность образа, однако же не может с ним смешиваться, так как способно составить предмет отдельного наименования, ибо элементы ассоциативного сообщения не «копируют» то, что требуется обозначить, а лишь намекают, «наводят мысль» на него. Связь, в данном случае, между означающим и означаемым слабо мотивирована, основывается на подвижных культурных ассоциациях.

В рекламном объявлении есть и третье сообщение – декларируемое (референциальное): это торговая марка или сам товар. Эти три сообщения являются одновременными и эквивалентными. По Барту, мы воспринимаем, прочитываем их в одно и то же время, и каждое из них равнозначно следующему – наш образ как таковой «равен» грезе, эйфории детского сна, а этот крепкий сон «равен» матрасу марки «Данлопилло». Благодаря такой структуре эквивалентностей, хотя анализ ясно показывает всю искусственность строения рекламы, она переживается настолько непосредственно, что превосходное качество рекламируемого товара всякий раз кажется естественным, а сама реклама – оправданной.

Барт далее говорит, что в структурном отношении важнее всех является ассоциативное сообщение. Для выработки ассоциативных смыслов дизайнер рекламы располагает в основном двумя фигурами – это метафоры и метонимии. В метафоре при одном и том же означаемом происходит замена одного означающего на другое. Так, если нужно обозначить мощность автомобиля, то, вместо того, чтобы употреблять слово «мощность», можно, например, с помощью фразы или зрительного образа уподоблять автомобиль тигру, пантере, мустангу и т.п.

Метаязык рекламы как любого языка имеет по крайней мере две функции. Первая, элементарная, – это, конечно, сообщать читателям или просто прохожим о товаре, которому посвящена данная реклама, о тех или иных атрибутах; в этом смысле реклама мало отличается от общеязыковых сообщений, которые можно называть транзитивными. Однако у языка есть и другая функция – служить основой для образности. Реклама ежеминутно обращается к нам, предлагая связи с искусством, литературой, мифологией. Именно эта функция определяет сущность метаязыка, особенно в искусстве и дизайне.

В литературе по дизайну можно встретить дискурсивное толкование языка унифицированных вещей, который идентифицируется с естественным языком, что можно рассматривать как некий пример метаязыка. В дизайне форма выражения и закрепления результатов внешней познавательной деятельности протекает в речевом, словесном плане, в форме речи «про себя», «в уме», внутренней словесной, мыслительной деятельности. В случае перехода представления об унификации как системе частных приемов к форме мышления, унификация предстает не как метод, а как язык, где можно говорить об ее аналогии с вербальным языком, с той лишь разницей, что унификация – это предметный язык. В качестве алфавита здесь выступают отдельные элементы (детали, узлы, агрегаты и т. д.), а из них выстраиваются по определенным правилам своеобразные высказывания - «слова» и целые «фразы». Рассматривая составные части унифицированных конструкций как элементы «алфавита» языка, можно выстраивать самые разнообразные семантически означенные комбинации в виде слов, фраз и целых текстов. Правила сочетания элементов таковы, что унифицированный узел базовой модели повторяется во всех модификациях наподобие корня слова, а затем добавляются или убавляются различные «приставки» и «суффиксы» с целью получения других смысловых выражений.

Предметный язык унификации позволяет, как и естественный язык, устанавливать не только логический синтаксис, но и семантику. Это находит конкретное выражение в том, что в таком языке связь знака с обозначаемым им смыслом на уровне алфавита, в основном, однозначна, а на уровне построения высказываний – многозначна.

Метаязык в дизайне может иметь разные функции. Например, одну из функций выполняет комбинаторика, связывающая содержательный смысл унификации с синтаксисом. Другая функция метаязыка состоит в эксплицировании содержательного смысла, где незаменимую роль играет поэтические тропы: метафора, символ, аллегория, метонимия, синоним, омоним.

Если говорить о метафоре, то она открывает в дизайне широкие творческие возможности. Метафорический язык наиболее широко используется в дизайнерской практике в связи с поиском новых форм выражения нетрадиционных представлений о предметном мире. Поиск метафоры, способной вобрать в себя все концептуальное содержание идеи и ярко выразить ее в одном образе-понятии, – характерная черта ху-

дожественного языка дизайна. Иногда образ-понятие фиксируется в одном слове или словосочетании («дом-хижина», «Луна-парк» и т.п.). В поисках метафоры важное значение имеет способность дизайнера нетрадиционно взглянуть на проектную ситуацию и найти выразительный образ. Метафора, при этом, является построением чрезвычайно гибким, позволяющим добиваться разных смысловых оттенков.

Благодаря метафоре открывается огромное поле содержательной информации структуры предметного языка. Это достигается перенесением предметных значений в смысловое пространство образа-типа, в котором они приобретают новый смысл (замещая первоначальные значения). Например, в изделиях с названиями «нож-веер», «нож-комбайн», «нож-автомат» первоначальное смысловое значение предмета (ножа) полностью заменено новыми значениями, зафиксированными в его именах.

Метафорический язык стал повсеместно использоваться для выражения творческого кредо, концепций, заложенных в новые подходы к формообразованию предметного мира. Это проявилось с особой наглядностью в экспериментальных областях дизайнерского творчества, например, в проектах-концепциях жилища, в предметных визуальных метафорах бытовых вещей, в проектах, абстрагированных от утилитарного назначения предметных форм.

Библиографические ссылки

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
2. Жердев Е. В. Метафора в дизайне: учеб. пособие. – изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Архитектура-С, 2010. – 464 с.: ил.
3. Кассирер Э. Лекции по философии и культуре // Культурология XX век: антология. – М.: Юрист, 1995. – С. 104–162 .
4. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. – М., 1976. – Т. 1.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка (в 4 т.). – М.: Прогресс, 1987. – 864 с.

Л. Б. Фрейверт

Московский государственный университет технологий и управления

«СЛОВА» О «ВЕЩАХ»: РОЛЬ В ДИЗАЙНЕ

Роль слова в художественной практике может быть очень разнообразной – от прямого, непосредственного и даже единственного инструмента, как в литературе, до латентного, периферийного положения, как, например, в непрограммной инструментальной музыке и в абстрактной живописи и скульптуре.

Во всех искусствах, включая литературу, существует такая параллельная форма бытия слова, как описание и анализ художественного произведения. В современности

формы искусства и слово об искусстве значительно сблизились: практически все крупные деятели искусства XX века оставили теоретические труды или другие литературные произведения: В. В. Кандинский, К. С. Малевич, П. Клее, Л. Мохой-Надь, Б. Барток, И. Ф. Стравинский, А. Шенберг, А. фон Веберн, П. Хиндемит, О. Мессиан, В. Гропиус, Ф. Л. Райт, Н. Ладовский, Ф. В. Кринский, А. М. Родченко… Список можно продолжить. Вероятно, в наше время потребность в интеллектуальном осмыслении того, что происходит в искусстве, особенно актуальна для самих деятелей искусства. При этом их практика и их теория могут не вполне соответствовать друг другу: воинственные выпады Малевича против фигуративной живописи как-то уживаются с реалистическими картинами, написанными в различные периоды творчества. Данный пример демонстрирует, что между собственно искусством и словом о нем нет полного соответствия.

В большинстве искусств описание и анализ автономны от произведения, которое обычно не нуждается в них непосредственно[1]. Но так происходит не везде.

Особый случай – современный индустриальный дизайн. Его специфичность определяется несколькими обстоятельствами. Во-первых, дизайн – искусство бифункциональное: роль утилитарной составляющей здесь настолько велика, что далеко не все исследователи и практики признают его искусством. Второе обстоятельство связано с первым: практическое назначение дизайн-объекта должно быть очевидным, а сущность – легко вербализуема. Это делает актуальной для дизайна проблему «слов и вещей»[2]. Особенно тесная их связь в дизайне выражается в закрепленной словом утилитарной функции объекта. Собственно, вещь, в известном смысле, является материализованным словом, она отвечает каким-либо выявленным потребностям человека. Третий аспект определяется спецификой дизайнерского труда и экономико-правовой ситуацией в современном обществе: поскольку существует практика патентования внешнего вида изделий дизайна – промышленных образцов, имеются нормы оформления соответствующего пакета документов. Их совокупность образует единое пространство специфического текста, который включает в себя как изображения – репрезентанты промышленного образца, так и его описание, подчиненное жестким правилам. Единство изображения и словесного текста закреплено законодательно в Административном регламенте исполнения Федеральной службой по интеллектуальной собственности, патентам и товарным знакам государственной функции по организации приема заявок на промышленный образец и их рассмотрения, экспертизы и выдачи в установленном порядке патентов Российской Федерации на промышленный образец: «Проверка новизны промышленного образца проводится в отношении всей совокупно-

[1] Несколько другая ситуация в некоторых современных арт-практиках, в частности, в концептуальном искусстве, где, как известно, произведение сопровождается или нередко заменяется его описанием.

[2] С позиций дизайна труд М. Фуко «Слова и вещи» [1] проанализирован Л. Б.Фрейверт и Е. В. Жердевым [2].

сти признаков промышленного образца, нашедших отражение в изображениях изделия и приведенных в перечне существенных признаков промышленного образца...» [3, пункт 22.5.4, с. 53].

Собственно, вербальность сопровождает дизайн-объект практически на всем его пути – от проектного замысла и технического описания до описания промышленного образца, прейскурантов и инструкций. Каждая из этих «словесных ситуаций» оказывает определенное влияние на художественную форму дизайн-объекта или, напротив, является апостериорной «формулой», выражением сущности формы объекта.

Слово функционирует в дизайне еще и как носитель и воплотитель нехудожественных составляющих культуры – условий изготовления и пользования, правил безопасности и санитарии. Применительно, например, к оборудованию пищевой и перерабатывающей промышленности это формулируется следующим образом: «Оборудование не должно иметь острых углов, кромок и неровных поверхностей, представляющих опасность травмирования работающих. Компоновка составных частей оборудования должна обеспечивать свободный и удобный доступ к ним, безопасность при монтаже и эксплуатации» [4, с. 122–123]. Данные условия весьма сильно суживают возможности дизайнера, но тем значительнее возможная творческая победа. Это учтено и в требованиях Административного регламента: «При оценке сходства до степени смешения… учитываются ограничения возможностей дизайнеров по разработке решений внешнего вида изделия данного назначения, связанные, в частности, с функциональными особенностями изделия (учет степени свободы дизайнера)…» [3, пункт 22.5.5, с. 55]. Подобные объекты должны не только **быть** удобными и безопасными, но и **выглядеть и осознаваться** таковыми, чтобы не создавать у пользователей излишнего психологического напряжения.

Если попытаться символически отобразить связи и взаимопорождение «слов» и «вещей» в дизайне, то образуется следующая схема:

Довербальная ситуация → *Слово* → *Вещь, дизайн-объект* → *Слова*

В свою очередь, осмысление «слов после вещей» помогает осознать потребности в новых вещах, преодолевающих недостатки старых. Эта цепочка потенциально бесконечна. Ее примерное описание представлено ниже.

На стадии формирования проектного задания слово достаточно четко регламентирует те границы, в которых может осуществляться творчество дизайнера. Словом же определяется утилитарное назначение объекта. Он изначально включен в систему понятий, в культурный контекст, а его фон во многом предзадан.

Уже на этапе проектного замысла дизайн-объект заключен в эти рамки. Утилитарная функция есть один из источников нормативности в дизайне. Назначение объекта подобно жанру в «чистом» искусстве. В дизайне жанр – это проектно-культурная кате-

гория. Основой жанровой дифференциации являются условия бытования-пользования. Здесь дизайн-объект подчинен общественным нормам. Парадоксальность ситуации в том, что дизайн-объект должен вписываться в жанровую систему, соблюдать требования «жанрового ожидания», а с другой стороны – включать в себя и компонент неожиданности. Ведь дизайн как **проектная** деятельность инновативен по определению. Здесь необходимо возникает напряжение между известным в культуре, ожидаемым, и реальностью нового воплощения. Элементы неожиданности – часть ожидания, и эта новая составляющая проектной идеи обычно вербализуема. Именно поэтому для дизайна характерно «СОЧЕТАНИЕ ВЫСОКОЙ СТЕПЕНИ РАЦИОНАЛЬНОСТИ, ОСМЫСЛЕННОСТИ, СИСТЕМНОСТИ ТВОРЧЕСТВА С ОСНОВАТЕЛЬНОСТЬЮ, ГЛУБИНОЙ ПРОНИКНОВЕНИЯ В СОДЕРЖАНИЕ КОНКРЕТНЫХ УСЛОВИЙ РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ» [5, с. 122, выделено автором. – *Л. Ф.*]. Опыт дизайнерского проектирования находит свое отражение и в учебном процессе. В нем «появляется акцентированная фаза – стадия предпроектного размышления, анализа» [там же, с. 131].

На стадии эскизирования разработки слово и «не-слово» вступают в иные, но также весьма интересные отношения, и это справедливо как для педагогического процесса, так и для самостоятельной работы дизайнера. При обсуждении вариантов основным методом является «оценка гештальтом», т. е. целостное впечатление. Поиски вариантов предполагают словесное формулирование конкретных недостатков и путей, приемов их устранения.

После создания окончательного варианта взаимоотношения «слов и вещей» входят в следующую фазу: уже объект порождает слова, дискурс, который является семантическим эквивалентом его гештальта. Утверждение авторского начала, законченности данного творческого процесса и общественной значимости объекта может происходить посредством патентования внешнего вида данного дизайн-объекта, т. е. промышленного образца.

Заявка на патентование промышленного образца включает в себя, помимо нормативных сопроводительных документов, изображения и словесное описание. В этом документе, особенно если образец имеет аналоги, непосредственно отражен культурный контекст как совокупное состояние дискурсивных проектных практик, «чисто» визуальных и вербальных. Здесь от «слова» требуется предельная конкретность и четкость. Описание промышленного образца, в свою очередь, также опирается на внешние для дизайна архетипы: характеризуется объемная форма изделия, силуэт, пропорции, ритм, соподчиненность элементов [см. 3, пункт 9.9.4.4.2, с. 24–25].

Автором описания промышленного образца (т. е. внешнего вида объекта) может быть сам дизайнер или специально занимающийся этой деятельностью человек, или оба они совместно. Наиболее типичен последний вариант.

Начальной фазой описания может быть изложенное авторами текста понимание тенденций современного дизайна и их органичность для данного вида изделия.

Так, стремление создавать высокотехнологичное, эргономичное специальное оборудование, художественная форма которого является лаконичной и эмоционально сдержанной, весьма актуально для изделий, предназначенных, например, для камбузов рыболовецких судов. В настоящее время работа по созданию такого оборудования ведется в ОАО ЦНИИ «Курс», г. Москва, дизайнер Г. В. Нагапетян. Данные объекты должны обладать высокими эстетическими качествами, современным обликом, и одновременно быть технологически приспособленными для особенностей российской промышленности, несложными в изготовлении и удобными для использования на кораблях и судах.

Художественно-конструкторское решение разрабатываемых объектов основывается на следующей концепции: характерные для нашего времени тенденции к использованию обтекаемых форм с мягкой пластикой не соответствуют желаемому характеру судового оборудования. Люди, длительно находящиеся в плавании, в атектоничной среде среди волнообразных линий и объемов, где маскируется действие тектонических сил, зрительно нуждаются в энергичных формах с акцентированными горизонталями и вертикалями, в выявленности «гравитационного креста», т. е. горизонтальной и вертикальной линии, проходящей через серединную точку объекта. Данное решение может быть сначала найдено интуитивно, а рационально обосновано или сначала вербализовано, а потом воплощено проектно. Для конечного результата это несущественно.

Частью предпроектных исследований является просмотр патентной документации, т. е. уже существующих вещей. На этом этапе «слово» о «вещах» также стимулирует появление новых «вещей». Отметим здесь, что ныне действующий Административный регламент, в отличие от предыдущего, предписывает выявлять общие приемы не только ближайшего аналога, т. е. прототипа, но и всех указанных аналогов: «При описании каждого из аналогов приводятся признаки аналога с указанием тех из них, которые совпадают с признаками заявляемого промышленного образца» [3, пункт 9.9.4.2, с. 21–22].

Описание промышленного образца, как известно, может включать в себя элементы эмоциональных характеристик, которые должны быть подкреплены соответствующими формальными свойствами и их описанием. Здесь противоречие между интуитивным и рациональным восприятием оказывается снятым посредством их синтеза, гармоничной согласованности результатов. Обычно эмоционально-интуитивное восприятие «гештальтом» получает свое продолжение в процессе критико-оценочного анализа, где первоначальный вывод, в основном, подтверждается и аргументируется: выявляется круг приемов и их роль в создании общего впечатления.

От авторов описания промышленного образца требуется значительная аналитическая работа. Ее результаты в описании должны появиться в трех местах. Структура этого текста включает в себя, помимо описания аналогов, подробное описание заявляемого образца, а в конце, как итог – перечень существенных признаков промышленного образца. Такой перечень является своего рода каталогом приемов формообразования и состоит он обычно из двух частей: после слова *характеризующийся* перечисляются

признаки образца, общие с ближайшим аналогом, после слова *отличающийся* – индивидуальные признаки данного промышленного образца.

В перечне существенных признаков требуется предельная точность и краткость в определении особенностей приемов, которые и обуславливают внешний облик промышленного образца и его эргономические особенности: удобство пользования, комфортность восприятия. При этом связанность участков, где повторяется один прием, может выявляться повтором формулировок. Так, перечень существенных признаков промышленного образца есть своего рода каталог использованных приемов.

Точность технологического описания – специфика аналитических текстов не только в дизайне. Здесь в очередной раз обнаруживается его общность с искусством, во многом ему диаметрально противоположном: с академической музыкой. При резко контрастном способе отношений с бытом, массовой культурой и т. п., обоим искусствам свойственна обобщенность формального языка [6, с. 105]. Поэтому вполне естественно, что в музыке и дизайне есть место для общих принципов и методов анализа.

Перечень существенных признаков промышленного образца подобен каталогу мотивов, используемому в музыковедении. Для критико-оценочного анализа художественной формы промышленного образца автор здесь предлагает один из методов описания и анализа (в том числе и выполненного самим проектировщиком), который можно назвать методом **«каталога» выразительных приемов**. В дизайне подобный каталог может выполняться как аналитическое упражнение и одновременно служить подготовительным материалом для написания текстов заявки на патентование.

В отличие от традиционного последовательного описания, которое основывается на продвижении по «территории» произведения и описывает приемы и элементы в соответствии с пространственным расположением, метод «каталога» выразительных приемов представляет собой построение ряда, где указывается каждый прием и все участки, элементы с его присутствием. Этот метод описания способствует выявлению дистантных синтаксических связей, выявляет органичность, обоснованность применения приема или, напротив, его слабую мотивированность, неукорененность.

Такой каталог приемов, в зависимости от свойств художественной формы, может иметь несколько разделов: например, типы контурных линий (прямая, ломаная, дуга, кривая сложной конфигурации), геометрические фигуры – формы различных элементов, способы их соединения и примыкания, пропорциональные отношения, цвет и тон, фактура и текстура, изоморфизм. Очевидно, что данная система описания позволяет в необходимых случаях многократно рассматривать одни и те же участки формы в разных аспектах, выявляя их включенность в несколько логических цепей. Посредством каталога как способа словесного описания наглядно выявляется также частота и ритмичность появления того или иного приема.

Своеобразным индикатором общей согласованности художественной формы являются линейно-геометрические элементы. Общее их число не должно быть слишком большим (оптимальный вариант: два–три). В идеале все разнородные элементы должны быть возводимы к одному источнику или сочетаться в каком-то одном элементе,

претендующем на роль композиционного акцента или даже центра. Неоднократно примененное сочетание каких-либо приемов (например, геометрическая форма и цвет) может образовывать синтетический «прием высшего порядка», который способен маркировать кульминационную зону. Характерна также иерархическая соподчиненность составляющих, господствующая роль одних и подчиненная других. С помощью каталога выразительных приемов обнаруживается также соответствие между ролью приема в иерархии и формальным содержанием композиционного центра. Выявляется, насколько органичны в данном контексте связи между центральными, второстепенными и фоновыми элементами. Композиционный центр должен быть маркирован пересечением всех основных визуальных осей и наибольшей концентрацией основных приемов, определяющих характер целого. Фоновые же участки, в свою очередь, должны обладать низкой информационной плотностью, разреженным применением активных, значимых приемов.

Метод каталога приемов помогает также обнаружить слабости художественной формы и возможные пути их устранения. С его помощью выявляются наиболее проблемные участки – это однократное применение приема или, наоборот, его засилье, препятствующее разнообразию. Наглядность, выраженность количественного преобладания одного приема и подчиненное положение другого, менее распространенного, позволяет выстроить их иерархию в целостной форме. Ее эмоциональные характеристики в значительной степени зависят от объективных свойств выразительности, характера приема.

В качестве вспомогательного материала каталог выразительных приемов весьма эффективен для описания сущности промышленного образца, характеристики аналогов, прототипа и их недостатков. Фактически эти участки текста могут быть незначительно измененными фрагментами каталога выразительных приемов. Данный каталог может быть составлен мысленно и присутствовать в латентном, свернутом виде. Чем сложнее рассматриваемый вопрос, тем нужнее полная фиксация текста каталога. Его формализованный характер способствует простоте трансформации в текст описания для патентования промышленного образца. В целом, хотя доминирует изображение промышленного образца, словесное описание также существенно [3, пункт 22.5.4, с. 53].

Разумеется, подробное словесное описание, появившееся преждевременно, может тормозить или даже блокировать творческий процесс дизайнера. Да и так называемые предпроектные исследования нередко проходят параллельно с проектным процессом и могут выполняться разными сотрудниками. Для дизайна часто оказывается справедливым знаменитый афоризм П. Пикассо: «Я сначала нахожу, а потом ищу».

В целом же вопрос о первичности слов или вещей напоминает парадокс о курице и яйце. Но в любом случае следует помнить, что литературоцентристская концепция, традиционная для русской культуры, обладает опасными свойствами: при гипертрофии значения слова все характеристики формы грозят превратиться в иллюстративное, лишенное художественности приложение к чему-либо. Но абсолю-

тизация принципа «несказуемости», декларируемый интуитивизм также не идет на пользу ни отдельному произведению, ни художественному процессу в целом. Профессионализм возможен только при наличии обоих составляющих. «Слова», порожденные «вещами», и «вещи», чье появление спровоцировано «словами», – не конкуренты в борьбе за доминирующую роль в культуре, а союзники в ее созидании. Дизайн в этом плане – идеальная и притом действующая модель их плодотворного союза.

Библиографические ссылки

1. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. – СПб.: A-cad, 1994. – 406 с.
2. Фрейверт Л. Б. Интериоризация универсалий художественного формообразования в объектах дизайна / Л. Б. Фрейверт, Е. В. Жердев. – Дизайн среды. – М.: Всерос. науч.-исслед. ин-т технической эстетики, 2005. – Вып. 2. – С. 5–24.
3. Административный регламент исполнения Федеральной службой по интеллектуальной собственности, патентам и товарным знакам государственной функции по организации приема заявок на промышленный образец и их рассмотрения, экспертизы и выдачи в установленном порядке патентов Российской Федерации на промышленный образец // Бюллетень нормативных актов федеральных органов исполнительной власти. – 2008. – № 50. – 15.12.2008. – С. 7–78.
4. Машиностроение: энциклопедия: в 40 т.– М.: Машиностроение, 2003. – Раздел IV. Расчет и конструирование машин, Т. IV–17: Машины и оборудование пищевой и перерабатывающей промышленности. – 735 с.
5. Ермолаев А. Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер: имена, суждения, анализы: учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2006. – 208 с.
6. Фрейверт Л. Б. Семиотические параллели музыки и дизайна: диссонантность и консонантность // Семиотика художественной культуры: образ России в межкультурной коммуникации, междунар. науч.-практич. конф. (2009, Кемерово). – Кемерово: СПб., ОАО «Кемеровский полиграфический комбинат», 2009. – С. 104–114.

Г. С. Елисеенков

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

СЛОВО И ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В МЫШЛЕНИИ ДИЗАЙНЕРА

Как субъективная проектировочная реальность дизайн предстает в актах отражения, познания, мышления. В свою очередь, мышление дизайнера может рассматриваться как ведущий компонент и познания, и проектно-творческой деятельности. В связи с этим возникает вопрос о **специфике мышления** в дизайн-проектировании, о его типологических характеристиках, содержательных и формальных основаниях.

Рассматривая дизайн как феномен проектировочной реальности, мы отмечаем, что он представляет собой сложно-структурированное многокомпонентное образование с множеством внутренних связей и функциональных особенностей. В связи с этим

можно предположить, что мышление, познавательная деятельность и структура проектного знания в дизайне несводимы к каким-либо простым и однозначным типологическим характеристикам. **Мышление** определяется не только особенностями **познающего субъекта,** но и спецификой **познаваемого объекта.** Чем сложнее в структурно-функциональном отношении объект познания, тем более сложные требуются структура и характер взаимосвязи компонентов мышления для его отражения.

В качестве исходного основания выдвинем тезис о том, что мышление дизайнера представляет собой сложный симбиоз компонентов **научного, художественного, проектного и визуального мышления,** а содержательной основой, предметом мышления является **идея, концепция (слово) и визуальный образ.**

Выявление типологических характеристик мышления наиболее ярко проявляется в процессе рассмотрения двух дихотомических оппозиций: **научного и художественного мышления.** Поскольку оба указанных типа мышления имеют непосредственное отношение к дизайну, рассмотрим более подробно их особенности.

Коцептуальное (понятийное, вербальное, дискурсивно-логическое) мышление, как отмечают многие исследователи, нельзя сводить только к мышлению в форме понятий, суждений, умозаключений. **Во-первых**, понятия как абстрактные компоненты мышления отражают общее, существенное, чувственно не воспринимаемое. Поэтому с помощью только понятийного мышления невозможно познание целостной картины объектов во всем богатстве их единичных, особенных и общих признаков. **Во-вторых**, мышление не является чисто концептуальным, поскольку мысль при формировании новых знаний не всегда сразу может быть выражена в строго логической словесной форме, а интуитивно оформляется и репрезентируется с помощью наглядных образов (схематических изображений, воображаемых объектов, их структур и т. п.).

Осознание взаимосвязи наглядных образов и понятий в процессе мышления зафиксировано в истории развития науки как один из важнейших проблемных вопросов, который представители различных философских направлений и школ решали по-разному. В этой связи можно отметить ретроспективный анализ, который предпринял А. В. Славин в отношении концепций **сенсуализма** и **рационализма,** представляющих крайние точки зрения по вопросу соотношения понятий и наглядных образов в мышлении. Развитие этих философских концепций А. В. Славин прослеживает путем анализа позиций представителей ассоциационизма, гештальтпсихологии, феноменологизма, И. Канта и неокантианцев [5, с. 39–67].

Взаимосвязь концептуального и наглядного в научном мышлении, кроме всего прочего, может быть функционально детерминирована. На это указывает Г. С. Баранов: «В структуру теории помимо понятий всегда включается определенная система наглядных образов и чувственных представлений, призванных «онтологизировать» продукты концептуального мышления» [1, с. 36]. Соглашаясь с важностью онтологической функции наглядных образов в теоретическом мышлении, отметим, что наряду

с этой функцией **наглядные образы** выполняют гносеологическую функцию, поскольку понятие «наглядность» имеет смысл применительно к познавательному процессу, а конструирование наглядного образа есть ни что иное, как решение познавательной задачи.

Таким образом, можно сделать некоторые предварительные выводы. Во-первых, научное мышление не сводится только к понятийному (концептуально-вербальному, абстрактно-логическому) мышлению. Во-вторых, наряду с концептуальным типом мышления в структуре научного познания функционирует второй тип – наглядно-образное мышление. Ряд исследователей (Р. Арнхейм, В. А. Лекторский, В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров, В. П. Зинченко, В. М. Мунипов, В. М. Гордон, Г. С. Баранов и др.) выделяют особый тип мышления – визуальное мышление. В-третьих, истинно научное отражение и познание строится на диалектическом взаимодействии указанных типов мышления.

Обратим внимание на характеристики, типологические черты художественного мышления и его соотношение с научным мышлением.

Многие исследователи интерпретируют художественное мышление как мышление особого типа, хотя и подчиняющееся общим закономерностям мыслительной деятельности, но, вместе с тем, функционирующее по своим специфическим законам и принципам. Общий подход к анализу художественного мышления базируется на его трактовке как особой формы отражения объективной реальности, особой формы познания и самопознания. Вместе с тем, **художественное мышление** не сводится к познанию, а рассматривается как важнейший компонент и **художественного познания**, и **художественного творчества.**

Особое внимание нужно обратить на **соотношение чувственных** и **рациональных компонентов** в структуре художественного мышления. История развития философской мысли имеет примеры различного подхода к решению проблемы соотношения чувственного, эмоционального и интеллектуального, рационального в художественном мышлении.

Художественное мышление как компонент отражения и компонент творчества не тождественно художественному познанию. В свою очередь, художественное познание можно рассматривать как диалектически взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы чувственного отражения и художественного мышления. В процессе чувственного отражения аккумулируется информация о единичном, индивидуальном, своеобразном, а в результате художественного мышления постигается типическое, сущностное, закономерное.

Весь предшествующий ход наших рассуждений подводит к тому, чтобы определить художественное мышление, во-первых, как мышление образное, поскольку конечным результатом этого мышления является формирование художественного образа, воплощающего художественные идеи, во-вторых, как мышление концептуальное, по-

скольку художественные идеи являются квинтэссенцией художественного познания. Следовательно, художественное мышление в наиболее общем виде можно определить как концептуально-образное мышление. Но эти же самые сущностные характеристики отражают научное мышление. Таким образом, проведенный анализ выявил общие черты как научного, так и художественного мышления, общие компоненты и их наиболее общие взаимосвязи в процессе мышления. В связи с этим возникает вопрос о специфике каждого из рассматриваемых типов мышления – научного и художественного, их типологических характеристиках и особенностях функционирования.

В этом отношении более значимым является определение художественного мышления, данное А. Лиловым в ином ракурсе: «С гносеологической точки зрения – как происходящего на более высоком по сравнению с чувственно-конкретным уровне отражения объективной действительности в ее непосредственном отношении к субъекту отражения» [4, с. 214].

Раскрывая более подробно указанное определение, А. Лилов выделяет основания для постижения специфики художественного мышления: «Основной исток специфики художественного мышления следует искать не на уровне его протекания и не в форме его реализации, а в особом взаимоотношении между объектом и субъектом в процессе художественного познания. В то время как в процессе научного познания главная цель субъекта – выявить внутреннюю сущность и всеобщность объекта, что ведет ко все большей абстракции, в процессе художественного познания главная цель субъекта – выявить непосредственное отношение всеобщей сущности объекта к всесторонней сущности самого субъекта, самого человека в конкретных условиях его жизни и перспективе его развития. Как практическая реализация всеобщей сущности отражается на конкретном настоящем и будущем развитии человека – вот основное поле аналитико-синтетической деятельности художественного мышления»[4, с. 213].

И все же можно предположить, что специфические черты научного и художественного мышления обнаруживаются на уровне их процессуально-деятельностной структуры. В частности, характер взаимодействия **чувственных** и **рациональных компонентов в мышлении,** их пропорции определяют уровень абстрагирования. В научном мышлении при взаимодействии концептуальных и наглядно-образных компонентов ведущая роль принадлежит понятийному отражению, так как глубина научного познания характеризуется глубиной и неисчерпаемостью общего, а в художественном познании – глубиной и неповторимостью проявлений общего в единичном, типического в индивидуальном.

В силу вышеуказанного в художественном мышлении относительно большее значение принадлежит художественной интуиции, творческому воображению, ассоциативности. Художественному воображению принадлежит одна из центральных ролей в художественно-творческом процессе, поскольку оно (воображение) поднимает созна-

ние на более высокую ступень, чем уровень чувственного познания, формирует эмоциональные и интеллектуальные элементы художественного образа.

Специфической чертой художественного мышления можно считать «пронизанность» его эмоциональными переживаниями. Это одна из сторон интеллектуально-эмоциональной природы искусства (музыки, изобразительного искусства, театра и т. д.) и, соответственно, художественного мышления. Эмоциональная сторона художественного мышления проявляется в том, что художественное познание, постижение художественной идеи непосредственно эмоционально переживаются субъектом, а чувства и переживания подвергаются осмыслению. Эмоциональная составляющая художественного мышления обусловлена также гедонистическим характером искусства.

Спецификой художественного мышления является оценочное переживание предмета познания. Художественное мышление обладает свойством не только отражать, познавать, моделировать объект, но и оценивать. Ценностный подход – имманентное качество художественного мышления, искусства вообще. Поэтому в художественном мышлении органично переплетается гносеологическое и аксиологическое.

Определив в общих чертах особенности научного и художественного мышления, имеющие непосредственное отношение к мышлению дизайнера, обратимся к анализу уже упоминавшейся специфической формы мышления – визуального. Несмотря на неоднозначные толкования, термин «визуальное мышление» достаточно широко вошел в научный оборот. Ряд исследователей связывает визуальное мышление со специфическими сферами человеческой деятельности. «Некоторые виды мышления осуществляются преимущественно на базе наглядных образов. Например, мышление конструктора… Графическая, изобразительная деятельность пронизывает весь процесс решения конструкторских задач. Точно так же у шахматиста основная функциональная нагрузка падает на наглядные образы пространственно-временных отношений между фигурами» [5, с. 91].

На специфические формы визуального мышления архитектора, художника и дизайнера указывают М. О.Сурина и А. А. Сурин: «…центральной категорией мышления архитектора выступает категория пространства… в качестве центральной категории мышления дизайнера можно рассматривать категории «формы» [6, с. 290–291]. Указывая на особенности формирования профессионального мышления художника и дизайнера, авторы отмечают, что «основным содержанием вербального способа выражения знаковой системы являются профессиональные понятия и термины, а визуального – виды изображения» [6, с. 294]. Отмечая взаимосвязь образной и понятийной составляющей мыслительной деятельности, авторы дают ссылку на исследования Р. Арнхейма, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьева, подчеркивая, что «на основе деятельностного подхода (А. Н. Леонтьев) была развита идея о визуальном мышлении как виде человеческой деятельности, где зрительный образ рассматривается как продукт перцептивной деятельности…» [6, с. 294–295].

Визуальному мышлению посвящены также работы Г. С. Баранова, В. М. Гордона, В. И. Жуковского, В. А. Лекторского, В. М. Мунипова, Д. В. Пивоварова и других исследователей. Как отмечает В. А. Лекторский, в основе визуального мышления лежит процесс «визуализации», т. е. представление информации об объекте в визуально-наглядной форме, способствующий созданию умозрительного образа, отражающего абстрактно-чувственные сущностные характеристики объекта. «Наглядно-образное мышление решает задачи без прямого участия практической деятельности посредством умственных операций с заместителями материальных предметов, связей и отношений – с условными схемами, диаграммами, графиками». [2, с. 137]

Г. С. Баранов рассматривает визуальное мышление как особый тип научного мышления, который наряду с концептуальным (понятийным) мышлением составляет основу формирования социальной теории. «Воспроизведение в наглядной форме сущностных и чувственно-ненаглядных эмпирических свойств и качеств объективной социальной реальности возможно благодаря тому, что в структуре человеческого мышления существует его особый тип – визуальное мышление, на основе которого и происходит образное отражение чувственно-ненаблюдаемых общественных феноменов, отношений и структур. Посредством визуального мышления реализуется связь абстрактных объектов теории (выраженных в понятиях) с действительностью, т. е. абстрактные объекты теории «онтологизируются», наделяются экзистенциальными свойствами, а ненаблюдаемым эмпирическим характеристикам социальной реальности (посредством **наглядной абстракции**) придается своеобразный «чувственный» статус» [1, с. 50–51].

Рассмотрев представленные характеристики визуального, научного и художественного мышления, необходимо выявить, каким образом и в какой мере мышление дизайнера связано с научным мышлением, как соотносится мышление в дизайн-проектировании с художественным мышлением, а также с таким типом мышления, как визуальное мышление. Поскольку решение этих вопросов связано во многом с рассмотрением особенностей формирования и функционирования образов (гносеологических, художественных, символических, визуально-наглядных и т.п.) в структуре мышления, поэтому необходимо уделить внимание анализу понятий «образ» и «наглядность» как ключевым понятиям в нашем дальнейшем исследовании.

Современные исследователи трактуют наглядность как доступность чувственному восприятию, как совершенную очевидность, вытекающую из непосредственного наблюдения, а также как доступность пониманию различных чувственно ненаблюдаемых объектов, представленных в визуальной форме. Обычно различают два уровня наглядности: сенсорную наглядность, или наглядность уровня чувственного восприятия, и наглядность абстрактного уровня отражения, или уровень абстрактно-умозрительной наглядности.

Наглядность проявляется только в познавательном процессе и зависит от познавательного опыта субъекта. На это указывают В. И. Жуковский и Д. В. Пивоваров: «Как свойство знания и только знания… наглядность несводима ни к обычной чувственности, ни к свойству непосредственной воспринимаемости вещей, поскольку наглядно можно представлять и прямо не воспринимаемые предметы, например, элементарные частицы и атомы. То, что наглядно для людей с большим познавательным опытом, не является таковым для людей малоопытных… Поскольку наглядность имеет различные уровни… постольку в одних случаях в ней доминирует чувственное, а в других модальность фигуры служит прежде всего только средством символического выражения сущности. Тем не менее наглядное графическое средство – это совсем иное, нежели слово как материальная оболочка понятийного мышления. Примат рационального над чувственным – гносеологическая особенность свойства наглядности визуального мышления» [2, с. 136].

Проблема интерпретации наглядности возникает в тех случаях, когда речь идет о познании объектов и явлений, недоступных непосредственному чувственному восприятию как в естественных науках (макро- и микромир и др.), так и в социально-гуманитарных науках (экономика, право и т.п.). Эта проблема возникает в различных видах духовно-практической деятельности, в частности, в дизайн-проектировании.

С определенными уточнениями применительно к визуальному мышлению на различие уровней наглядности указывает Г. С. Баранов: «Итак, следует четко различать, во-первых, понятия **наблюдаемости** (непосредственной воспринимаемости объекта) и **наглядности**, хотя на **чувственном** уровне отражения эти понятия и совпадают друг с другом. И, во-вторых, необходимо отличать уровень чувственной наглядности, соответствующий сенсорному восприятию явлений, и уровень абстрактно-умозрительной наглядности, носителями которой выступают образы визуального мышления» [1, с. 45].

Уточнение характеристик и разновидностей наглядности необходимо для дальнейшего анализа особенностей формирования образов в познавательном процессе, в частности, наглядных образов мышления и, соответственно, типологических характеристик мышления, основанного на функционировании этих образов. Понятие «образ» является одним из основополагающих как в теории познания, так и в ряде частных наук, а также в искусстве. В общем смысле образ трактуется как дискретный, идеальный, наглядный элемент отражения свойств объективной реальности.

«В общегносеологическом смысле под образом понимается любой дискретный (отдельный) элемент знания, несущий содержательную информацию о некотором классе объектов. Следовательно, идеальные познавательные образы можно подразделить на два основных вида: 1) чувственно-наглядные образы и 2) рациональные (понятийные) образы…» [5, с. 15]. А. В. Славин отмечает, что чувственно-наглядные образы могут быть представлены образами восприятия, представления, памяти и воображения.

Причем структура образа при переходе от образов восприятия к образам представления изменяется в сторону обобщения и схематизации. Если образы восприятия формируются путем фиксации чувственно отображаемых свойств объектов, то образы представления, опираясь на образы памяти, где происходит воссоздание образов, и образы воображения, с помощью которого происходит конструирование новых идеальных объектов, отражают определенный скачок от чувственного познания к логическому. Образы представления – это чувственно-логические образы, где образность (наглядность) соединяется со значением (смыслом), в результате чего формируется обобщенное знание [5, с. 18].

Чрезвычайно важную роль в мышлении дизайнера играют образы воображения. Поскольку мышление дизайнера отличается ярко выраженным проектным характером, то именно опора на образы воображения позволяет проектировать будущее состояние артефактов, не имеющих реальных прототипов, конструировать новые идеальные объекты, создавать новые системы знания и оригинальные, нестандартные идеи артефактов, лежащие за пределами восприятия.

«Специфика воображения будет определена, если учесть, что воображение есть такое мысленное преобразование опыта, знания, которое ведет к формированию наглядных образов частично или полностью ненаблюдаемых явлений… В отличие от расчлененности, аналитичности логического мышления воображение имеет композиционный, синтетический характер… Воображение позволяет видеть целое раньше частей, задает правильную ориентацию дальнейшему мысленному анализу» [3, с. 36–37].

Как уже отмечалось, при переходе от образов восприятия к образам представления, воображения и рациональным (понятным) образам происходит реконструкция структуры образа в сторону обобщения и схематизации, где функция изображения сочетается с функцией обозначения и символизации. Вместе с тем, как отмечают многие исследователи, на основе рациональных (понятийных) образов и чувственно-наглядных образов формируются сложные комбинированные, синтетические, интегральные (по определению А. В. Славина), умозрительные (по определению Г. С. Баранова) образы. Именно такие образы функционируют в структуре мышления дизайнера.

На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что в мышлении дизайнера на различных этапах проектирования участвуют компоненты научного и художественного мышления в формировании проектных идей и визуальных образов, а также компоненты проектного и визуального мышления, поскольку дизайн – один из видов проектной деятельности, которая всегда перцептуализирована (визуализирована).

Поэтому, исходя из структуры и особенностей мышления дизайнера, его типологических, содержательных и формальных оснований, можно утверждать, что мышление дизайнера есть **концептуально-образное по содержанию и проектно-визуальное по форме**.

Библиографические ссылки

1. Баранов Г. С. Понятие и образ в структуре социальной теории. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. – 172 с.
2. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. О познавательных особенностях визуального мышления // Философские науки. – 1986. – № 2. – С. 136.
3. Коршунов А. М., Мантатов В. В. Теория отражения и эвристическая роль знаков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1974. – 215 с.
4. Лилов А. Природа художественного творчества / пер.с болг.– М.: Искусство, 1981. – 479 с.
5. Славин А. В. Наглядный образ в структуре познания [Текст]. – М.: Политиздат, 1971. – 271 с.
6. Сурина М. О., Сурин А. А. История образования и цветодидактики / Сер. «Школа дизайна». – М.: ИКЦ «МарТ», 2003. – 352 с.

Н. С. Попова, Е. Н. Горбова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

СЛОВО И КОСТЮМ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920–1930-х ГОДОВ

Период становления советской власти в России для многих отраслей культуры ознаменован бурными дискуссиями о возможных вариантах развития. В ходе дискуссий, посвященных повседневному городскому костюму, он был признан важнейшим фактором становления нового общества, позволявшим провести дифференциацию слоев общества не по классовому, а по профессиональному уровню. Дискуссии в области возможного варианта развития костюма накладывались на естественное развитие форм современного костюма, обусловленное требованиями медицины, изменившимся более динамичным образом жизни и эстетическими воззрениями. К этим двум факторам трансформации форм повседневного костюма прибавляются тенденции мировой моды. Результатом этих направлений в развитии форм повседневного городского костюма в 1920–1930-е годы стало введение новых понятий и форм костюма, изменение арсенала повседневного городского костюма. Кроме того, теоретические поиски в области эстетического идеала и отсталость производства в Советской России способствуют раздвоению художественного образа повседневного костюма на идеальный и реальный.

Исследования по данному вопросу ведутся в искусствоведческом и культурологическом аспектах. Наибольшее развитие в изучении получили эстетические воззрения представителей творческой интеллигенции на производственный костюм. Так, в области культурологии исследователи придают особое значение историческим и социальным реалиям первой трети XX века. Например, итальянский профессор М. Заламбани берет за основу историческую и социальную среду производственно-конструктивистского движения [1]. С позиции политики тоталитарного государства рассматривает проблему

российский исследователь В. С. Манин [2]. Искусствоведческие исследования проекта прозодежды посвящены кубофутуристическому методу художественного мышления и отражают стилевые тенденции тех лет. В этом направлении работают Е. Бобринская [3] и Т. Г. Малинина [4]. Формирование реального образа повседневного городского костюма под влиянием модных тенденций было разработано костюмологом Т. Стриженовой [5] и историком моды А. Васильевым [6].

При многообразии подходов в решении данной проблемы вопрос об этимологии введенных в костюм 1920–1930-х годов понятий остается открытым. Таким образом, целью данной публикации является рассмотрение слова в костюме и дискуссиях о костюме в Советской России в 1920–1930-е годы. К числу задач относится рассмотрение процесса введения новых понятий в костюм и их связь с создаваемым образом гражданина советского государства.

Слово в костюме Советской России 1920–1930-х годов может проявиться двояко – как введение терминов для определения новых форм и деталей костюма, как отличительный знак и элемент дизайна.

Введение в употребление новых терминов вообще характерно для этого периода развития нашего государства, поскольку с изменением государственного устройства меняется и менталитет, и образ жизни людей. Утверждение нового образа гражданина советского государства – трудящегося – также предполагает создание новой среды и костюма. Таким образом, создание нового костюма обусловлено стремлением к дистанцированию от костюма императорской России и утверждению новой системы ценностей. Естественно, что новый тип костюма нуждался в своей терминологии. Дискуссии о новом костюме трудящегося проходили как среди специалистов, так и в широких общественных кругах, кулуарно и на страницах периодических изданий.

Наиболее широко обсуждаемым костюмологическими терминами в 1920-е годы стали «производственный костюм» и «прозодежда». В энциклопедической литературе определение прозодежды имеет обобщенный характер. Авторы энциклопедии «История моды XX века» дают такое определение прозодежды: «Производственная одежда – рабочая одежда, разработанная для ношения в производственных условиях, униформа. Её истоки – от военной формы частей, связанных с хозяйственными нуждами армии. В современном виде она появилась в 1830-х годах с началом промышленной революции. Это различные комбинезоны, куртки, фартуки, головные уборы из прочных тканей, часто с пропиткой. Разработкой производственной одежды в 1920-е гг. в Советской России занимались: Н. Ламанова, А. Родченко, В. Степанова. Разновидностями производственной одежды являются спецодежда, санитарная и ведомственная одежда. Спецодежда предназначена для защиты работающего персонала от воздействия опасных и вредных производственных факторов. Санитарная одежда – для гигиенической защиты предметов труда и работающего персонала от общих производственных загрязнений, например, одежда для работников пищевой и молочной промышленности.

Ведомственная одежда включает одежду для военнослужащих, связистов и т. д.» [7, с. 287].

Приведенное определение традиционно для исследователей истории костюма и не отражает смысловые оттенки термина. Разница между понятиями «прозодежда» и «производственный костюм» нивелируется. Между тем прозодежда имеет иной, менее прозаичный смысл. Прозодежда не просто одежда для труда, это скорее попытка систематизировать будущее общество с помощью функций костюма. По замыслу идеологов нового государства прозодежда призвана консолидировать трудящихся по профессиональной принадлежности и сглаживать социальные, национальные и возрастные различия. В отличие от изменчивой моды, прозодежда универсальна и неприхотлива. В соответствии с классовыми приоритетами она рассчитана на человека труда и призвана подчеркнуть его главенствующее положение в социуме. Демонстрация моделей прозодежды перенесена в процесс трудовой деятельности и явилась его неотъемлемой частью, тогда как модные фасоны рассчитаны на праздное времяпрепровождение. Таким образом, прозодежда представляется суверенным понятием, несущим на себе эстетический и социально-исторический отпечаток эпохи.

Вся история существования прозодежды укладывается в 10 лет: с 1920 до 1930 года. Известен единственный пример распределения прозодежды среди творческих работников в 1920 году. Период становления и первого воплощения в жизнь прозодежды пришелся на годы НЭПа: 1921–1923 год. В наказе СНК о проведении новой экономической политики от 9 августа 1921 года прописан способ обеспечения работников проз- и спецодеждой. «Дело снабжения рабочих как продовольствием, так и проз- и спецодеждой производится всеми снабжающими органами через заводоуправление, которое получает необходимое лишь в случае даваемых им обязательств высшему органу» [8, с. 278]. Этот документ лишний раз подтверждает предположение итальянского профессора М. Заламбани о том, что слово «прозодежда» не просто специальный термин, введенный конструктивистами, но и общеупотребительное слово, выступающее синонимом слову «одежда» [1, с. 157]. Кроме того, на основании текста наказа можно предположить политический характер рассматриваемого проекта.

Сложение городского костюма этого периода проходило стихийно и включало в себя элементы крестьянского костюма (поскольку на рубеже веков и в первые десятилетия XX века особенно усилилась миграция населения из деревень в города) и модные детали, навеянные временем – красные косынки, кожаные куртки и кожаные юбки. Соответственно и терминология форм и деталей городского костюма имела народное происхождение. Важно отметить, что в женском костюме в это время произошел переход от корсета к свободному бескорсетному платью, что также подталкивало поиск новых форм костюма.

Формирование терминологии реального городского костюма проходило стихийно и с привлечением всего богатства народной фантазии. Так, женское отрезное по та-

лии платье из ситца с расклешенной юбкой получило в народе название «татьянка». Народные названия получили разработанные формы военного обмундирования Красной Армии. Новый тип головного убора, разработанный на основе древнерусских шеломов и названный авторами «богатыркой» в народе получил название «буденовка», поскольку первая партия обмундирования была введена в дивизию С. М. Буденного. Нашивки на левом борту шинелей и рубах военной формы были названы в народе «разговорами». Возможно, это название объясняется ситуаций отдыха красноармейца, когда можно присесть у костра, расстегнуть шинель, закурить и затянуть разговор с товарищами по оружию.

С середины 1920-х годов два направления развития городской моды были объединены в творчестве художников – модельеров Н. Ламановой, А. Экстер, Н. Макаровой, В.Степановой, Л. Поповой, которые при создании моделей одежды стремятся учесть и теоретические поиски в области идеального костюма трудящегося и стихийное развитие городской моды. Требования изменившегося образа жизни человека XX века, теоретическая и практическая работа высокопрофессиональных модельеров и теоретиков искусства способствовала формированию таких новых категорий костюма, как спортивный и детский костюм. В 1934 г. в России проводится первое в стране серьезное научное исследование, посвященное костюму. Выходит книга С. Беляевой-Экземплярской «Моделирование одежды по законам зрительного восприятия» [8]. Эта книга наряду с теоретическими положениями, основами наколки Н. Ламановой и статьями В. Степановой о костюме составляет теоретическую основу советского моделирования.

Другим проявлением слова в костюме 1920-х годов стало использование его как элемента декора и отличительного знака в костюме. В этой области наиболее показательна деятельность художников-конструктивистов А. Родченко, В. Степановой и Л. Поповой. Являясь в разные годы преподавателями ВХУТЕМаса, они встали у истоков зарождения отечественного дизайна. И хотя идейные установки конструктивизма предполагают доминирование конструктивной основы художественного произведения, их практическая деятельность на ситценабивной фабрике и в области театрального костюма свидетельствует о понимании художниками значения дизайна вещи. В проектах театральных костюмов и при создании образцов узоров для тканей В. Степанова и Д. Попова активно используют в качестве декоративного приема надписи, выполненные актуальным для эпохи крупным печатным шрифтом. Показательны эскизы костюмов В. Степановой к футуристической постановке В. Мейерхольда «Смерть Тарелкина», где художница использовала надписи как отличительный знак персонажа пьесы.

В начале 1930-х годов работа В. Степановой и Л. Поповой по созданию узоров для тканей продолжилась выпускниками ВХУТЕМАСА, которые в 1929 г. объединились в текстильную секцию ОМАХРРа (объединение молодежи Ассоциации художни-

ков революционной России). Однако вместо геометризированных узоров и лапидарного шрифта надписей в 1930-е годы приобретают популярность набивные ситцевые ткани с крупными реалистическими рисунками революционного, агитационного, пропагандистского характера. На ситцах располагались крупные изображения, символизирующие достижения советской власти во всех сферах хозяйствования: аэропланы, тракторы, сеялки и комбайны, заводы с дымящимися трубами, перемежающимися с изящными надписями – лозунгами. Однако уже в середине 1930-х такая агитационная работа была пересмотрена, осуждена как вульгаризирующая идеи социалистического строительства, и выпуск тканей с индустриальными рисунками был запрещен специальным постановлением Совета народных комиссаров. Во второй половине 1930-х годов снова в моде цветочки, мелкий горошек и полоски.

В последнее десятилетие перед Второй мировой войной в мире усиливается милитаризация всех сфер жизни. Развитие модных тенденций в 1930-е годы в СССР характеризуется попытками ограничить западное влияние. Историк моды Васильев А. А. в книге «Русская мода. 150 лет в фотографиях» приводит несколько отрывков критических статей направленных «против моды фашистской Европы» [6, с. 233–234]. Однако известны факты нелегального распространения недоступных для советских модниц европейских журналов мод. Так листы из европейских журналов мод, выпущенных в конце 1930-х годов, были пересняты на фотопленку и постепенно распространились среди жен представителей элиты, портних и модниц. Отечественная промышленность выпускает модные журналы с рисованными иллюстрациями. Так, с 1934 г. выходит журнал «Моды», с 1935 г. – «Журнал мод» и «Модели сезона», с 1936 г. – «Сезон».

Мощный фактор пропаганды – кинематограф: в 1930-е годы обрел звук и к визуальному образу добавилось произнесенное слово. Актеры, заговорившие с экрана, стали ближе зрителю. Новинки моды появлявшиеся на экране приобретали статус эталона. Тип популярной дивы, подчеркнутый модным туалетом, становится для женщин образцом для подражания, неким руководством к действию. Такими иконами стиля были Джоан Крауффорд, Грета Гарбо, Марлен Дитрих. Именно в это время в западноевропейской культуре появляется слово «сексапильность» (от англ. sex appeal – притягательность, привлекательность), определяющее весь комплекс притягательных свойств женщины. «Элегантным должен быть не только костюм, но и сама женщина – объект мужского поклонения. Она обязана быть привлекательной в любом наряде, а в случае необходимости – без всякой одежды!» [10, с. 275]. После порядком надоевшего силуэта a la garconne возникает стремление сделать женщину именно женственной, которое и проникает в советскую действительность через киноэкран. В женский костюм проникли элементы военного костюма – подкладные плечики ассоциирующиеся с погонами, и зрительно делающие плечи шире, модными были и рукава-фонарики, также зрительно расширяющие плечи. Талия, в военной форме затянутая ремнем, в повседневной

одежде – поясом или присборенная на резинке, вернулась на свое естественное место, тогда как ранее была распространена сильно заниженная линия талии. Юбка стала короче и не прямая, а расклешенная и заложенная складками. Ощущение хрупкости силуэта создавалось благодаря контрасту затянутой талии с широкими плечами и расклешенным низом юбки.

Резюмируя вышеизложенное, необходимо отметить, что для истории костюма период 1920–1930-х годов был временем интенсивного развития форм и видов костюма, соответствующего новому образу гражданина Советского Союза. В этот период входит в употребление новые термины, для определения новых форм и деталей костюма. Утопические представления первых революционных лет идеологов советского государства отразились в истории проекта прозодежды. Несмотря на теоретическую разработку идеи прозодежды, она, вероятно, была чужда менталитету человека того времени. В области городской моды можно выделить несколько направлений. С одной стороны, приток из сел огромных масс населения привел к распространению форм крестьянского костюма на городскую моду. С другой стороны, на городской костюм оказывает влияние деятельность первых советских модельеров. В 1930-е годы на советскую моду оказывает влияние тенденции западной моды, что также сказывается на терминологии форм костюма. В области формы взаимодействие слова и костюма сказалось в использовании надписей, логотипов, знаков и других элементов дизайна костюма.

Библиографические ссылки

1. Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / пер. с итал. Н. Б. Кардановой. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003. – 240 с.
2. Манин В. С. Искусство в резервации. (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 264 с.
3. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
4. Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. – 304 с.
5. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. – М.: Советский художник, 1972. – 112 с.
6. Васильев А. А. Русская мода. 150 лет в фотографиях. – М.: Слово, 2004. – 448 с.
7. Балдано И. Ц. Мода XX века: энциклопедия. – М.: «Олма Пресс», 2002. – 400 с.
8. Хрестоматия по отечественной истории (1914–1945) / под ред. А. Ф. Киселева, Э. М. Щагина. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 896 с.
9. Беляева-Экземплярская С. Моделирование одежды по законам зрительного восприятия. – М., 1996 (репринт издания 1934 г.). – 122 с.
10. Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX века / пер. с пол. О. Пустоваловой. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 295 с.

Т. Ю. Казарина, С. Н. Казарин

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Живопись, как и всякое явление культуры,
можно рассматривать с разных точек зрения.
Скажем – и с литературной...
С. К. Маковский

Среди проблем, связанных с изучением взаимосвязи литературы и изобразительного искусства, пристальное внимание исследователей в последние годы привлекает вопрос о художественно-графической интерпретации литературного текста. И в этом смысле, можно выделить два аспекта в изучении данного вопроса: искусствоведческий (история изобразительного искусства) и прикладной (художественная практика).

Интерпретация (от лат. interpretatio – разъяснение, истолкование) – *в широком смысле* – истолкование, объяснение, перевод на более понятный язык чего-либо, какого-либо понятия; *в искусстве* – творческое освоение художественных произведений, связанное с его избирательным прочтением; *в повседневном языке* – истолкование, раскрытие смысла того или иного положения, текста, художественного произведения [3].

Язык литературы основан на выразительности слова, а язык изобразительного искусства – на выразительности изображения. Взаимосвязь двух языков позволяет получить результат, выраженный у художников в картине или иллюстрации через толкование, изобразительное осмысление литературного текста. Истолкование текста осуществляется с помощью арсенала изобразительных средств различных видов изобразительного искусства через создание разнообразных по содержанию, форме, технике исполнения, жанровой характеристике композиций.

В истории изобразительного искусства немало примеров художественной интерпретации литературного текста. В русском искусстве – это живописное и графическое толкование произведений М. Лермонтова, Ф. Достоевского, С. Есенина, К. Бальмонта, И. Бунина, А. Ахматовой, А. Блока, Ф. Тютчева, А. Фета, М.Волошина в творчестве художников XIX и XX веков (И. Шишкин, А. Куинджи, И. Левитан, М. Врубель, М. Добужинский, И. Глазунов и др.).

Во второй половине XIX века сформировалась русская школа художников-иллюстраторов (И. Билибин, Т. Маврина). В их работах были выработаны оригинальные художественно-графические принципы, утвердившие связи литературы с живописью. С этого времени книжная иллюстрация стала неотъемлемой частью литературно-художественной культуры. Иллюстрация – ограниченный род художественного творчества, так как в ней художник следует за творческой мыслью писателя. «Все иллюст-

рации к великим литературным произведениям, – писал по этому поводу И. Э. Грабарь, – страдают обычно одним существенным недостатком: они неизмеримо ниже оригиналов и неубедительны в своей трактовке персонажей данного автора» [1].

Художественно-графическая интерпретация литературного текста постоянно обращает нас к вопросу о взаимосвязи литературы и изобразительного искусства (живописи и графики), которая осуществляется на различных творческих уровнях:

- ***художественное направление*** (классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, символизм);
- ***проблематика и функциональная направленность*** (писатели народники – художники передвижники);
- ***творческий метод*** (Н. Гоголь – П. Федотов, Н. Некрасов – В. Перов, Л. Толстой – В. Верещагин);
- ***типология и жанр*** (К. Маковский – «натуральная школа»);
- ***сюжеты древнерусского эпоса и фольклора*** (В. Васнецов, И. Билибин);
- ***сюжеты поэзии и прозы*** (И. Шишкин, М. Врубель, И. Левитан);
- ***живописное и графическое творчество писателя*** (А. Пушкин, М. Лермонтов, братья Бестужевы и др.);
- ***литературное творчество художников*** (П. Федотов, М. Волошин, Н. Рерих и др.).

Обратимся лишь к одному уровню взаимосвязи литературы и изобразительного искусства – интерпретации литературного текста через сюжеты поэзии и прозы.

В этой связи следует выделить живописное полотно И. И. Шишкина «На севере диком…» (Киевский музей Русского искусства), созданное в 1893 году на основе стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сосна» (1843):

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она…

Стихотворение было выбрано И. И. Шишкиным для иллюстрации собрания сочинений, которое готовилось к выпуску в свет и приурочивалось к 50-летию со дня гибели поэта. Иван Иванович исполнил два рисунка к произведениям М. Ю. Лермонтова – по мотивам стихотворений «Сосна» и «Родина». Заказчиком был петербургский издатель П. П. Кончаловский, один из пайщиков известного книгоиздательства И. Н. Кушнерева. В подготовке богато иллюстрированного издания приняли участие М. Врубель, В. Серов, В. Васнецов, В. Поленов.

Работа над рисунками навела Шишкина на мысль написать и картину маслом «На севере диком…». Художник В. К. Бялыницкий-Бируля скажет о ней: «Помните

М. Ю. Лермонтова «На севере диком» - лунная ночь, сосна как ризой одета. Я убежден, что если бы Лермонтов увидел картину Шишкина, он был бы счастлив» [5].

В зиму 1890/91 года Иван Иванович несколько раз выезжал в Мери-Хови. Ему важно было наблюдать зиму и снег. Зимние сюжеты заинтересовали его. На мызе у дочери им и были написаны «Морозный день», «На севере диком», «К вечеру».

Картина «На севере диком...» испытала заметное влияние куинджиевской декоративной пластики. Племянница Шишкина свидетельствует об этой картине, «к которой даже Куинджи приложил руку – маленькой кисточкой с кадмием посадил точку – огонек вдалеке» [5]. Эта, кажущаяся ничтожной, поправка на самом деле оживила картину, создав яркий контраст цветов и тем самым эффект куинджиевской романтической живописи. Очевидно, Шишкин хотел испробовать себя на путях романтического творчества, увлеченный вселенской философией Куинджи. Картину «На севере диком...» он обсуждал с Куинджи детально, строя композицию и намечая цветовые решения.

Стилистика этой картины вполне в духе романтической живописи А. И. Куинджи, с которым был дружен художник. Устремления Куинджи в поисках вечной, космической красоты, обращенной к земле, к миру людей, являлись некоторыми попытками создать религию прекрасного и вечного, что и отразилось на торжественности и монументальности образа русской природы в картине И. И. Шишкина. В живописном полотне интерпретируется лишь определенная часть поэтического текста, но это сделано художником для большей значимости художественного образа.

В изобразительном искусстве есть два ключевых понятия, характерных для процесса создания любой изобразительной композиции: ***механизм восприятия и механизм интерпретации.*** Но прежде чем интерпретировать, художник должен найти язык интерпретации. В процессе интерпретации текста или произведения интерпретатор всегда вносит в интерпретируемый материал некоторый личностный смысл, истолковывает его по-своему. Это служит основой множественности интерпретации в искусстве. В искусстве и литературоведении интерпретация основана на принципиальной многозначности художественного образа.

Таким образом, один из главных путей интерпретации – работа над созданием художественного образа. У В. И. Даля разработке этого понятия отводится много места. Выберем из этого главные определения: образ – «вещь подлинная, истотная» (то есть максимально стремящаяся приблизиться к истине, истоку, сути); а также порядок, расположение, устройство [2].

«Образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение», – так определяет Л. И. Тимофеев образ в литературном творчестве [7]. Но такое определение вполне подходит и для других искусств, в том числе и для изобразительного искусства. Если проанализировать это определение, то можно увидеть, что художественный образ

характеризуется несколькими важными чертами или свойствами. Ими являются наличие: индивидуального, характерного; общего, типического; эстетического отношения художника (писателя) к отображаемому; вымысла (работа творческого воображения) и художественного понимания. К этим важнейшим, основным чертам художественного образа следует добавить еще такие, обязательно присущие каждому настоящему художественному образу черты, как новизна, объективность и субъективность. Это становится важным в связи с практической изобразительной деятельностью, когда индивидуальный почерк художника становится очевидным. Степень проявления каждого из этих свойств в каждом отдельном образе различна.

Художественный образ, так же как и искусство в целом, является сложнейшим и многогранным продуктом творческой деятельности человека. Изображение – это тоже образ – визуальный, зрительный образ.

Не будем забывать, что любое толкование или художественно-графическая интерпретация текста может быть представлена художником в двух основных видах:

- ***иллюстрация*** (от лат. illustratio – освещение, наглядное изображение) – область искусства, связанная с изобразительным истолкованием литературных и научных произведений; наглядное изображение, поясняющее, украшающее или дополняющее основную текстовую информацию [3] (книжная графика – заставка, концовка, инициал);
- ***станковая композиция***: *станковая графика* – род искусства графики, произведения которого самостоятельны по назначению и форме, не включены в ансамбли книги, альбома или в контекст улицы, общественного интерьера, как плакат, не имеют прикладного назначения, как промышленная графика; *станковая живопись* – род живописи, произведения которого имеют самостоятельное значение и воспринимаются независимо от окружения [6] (графический лист, графическая серия, картина, диптих, триптих с определенной жанровой направленностью).

Связь литературы со станковой живописью или графикой не сводится только к иллюстрации. Можно сказать, что с нее она начинается, но широкое поле взаимодействия видно только тогда, когда мы выйдем за рамки непосредственного заимствования сюжетов и образов одного искусства у другого. Если иллюстрация является важнейшей составляющей целостного решения книги и предполагает безусловное соблюдение определенных требований в ее оформлении, то художественный образ литературного текста в станковой композиции может интерпретироваться более свободно. Это могут быть композиции на основе поэтических строк, цитат и метафор, литературных сюжетов.

Конечно, литературный текст имеет собственный статус, но для его изобразительного решения возникает необходимость выделения элементов текста, которые художники визуализируют в художественно-графические образы:

- ***образ буквы*** (буквица, инициал);

- ***образ слова*** (искусство каллиграфии; шрифтовая композиция; декоративная орнаментальная композиция);
- ***образ цитаты*** (живописные и графические шрифтовые монокомпозиции);
- ***образ литературного сюжета*** (жанровая композиция).

Слово – это важнейшая единица языка. Многообразие предметов, явлений определяется при помощи слов. Слово выполняет данную роль потому, что оно обладает определенным смыслом (или значением), что является важным для изобразительной интерпретации этого значения. Художественный образ буквы или слова может быть представлен через богатый ассоциативный ряд, через разнообразие используемых живописных и графических средств выразительности: цветовой гаммы, пятна, линии, штриха, а также стилистики изображения. Это подтверждает художественная практика. Например, слово «Русь» интерпретируется в шрифтовой графической композиции через авторское шрифтовое начертание слова, которое может быть дополнено изобразительными элементами, связанными по смыслу с этим словом. Более широкая интерпретация понятия «Русь» может быть представлена изобразительными элементами в декоративно-орнаментальной композиции через предметно-ассоциативный ряд, интерпретированный в виде стилизованных изображений: «Храм Василия Блаженного», «самовар», «балалайка», «медведь», «русская вышивка», «сарафан», «гармонь», «пляска» и др. При всей типичности в выборе элементов для создания целостного образа, оригинальность и новизна достигается изобразительными приемами: структурированием частей композиции, гармонизацией цвета, выбором ракурса для изображения, орнаментацией, эстетичностью изображения и т. п.

Богатым литературным материалом для художественно-графической интерпретации целостного литературного сюжета, как показывает художественная практика, является литературное творчество русских поэтов Серебряного века, в частности, К. Д. Бальмонта – поэта начала XX века. В его стихах много ассоциаций и символов, которые можно интерпретировать с учетом индивидуального восприятия. К. Д Бальмонт, как поэт-символист, избегает ярких красок и четкого рисунка. Красочные, точно и четко чеканенные слова не удовлетворяют его. Ему нужны «слова-хамелеоны». Когда К. Бальмонт прочел Льву Толстому свои стихи, воспевавшие «аромат солнца», Толстой их не понял и сказал: «Какая милая чепуха». Самый зоркий из реалистов не понял, не услышал поэта-символиста. Он должен был сказать: «Что мне звенит?», а он спросил себя: «Что предо мной нарисовано?» [4].

Стихи К. Д. Бальмонта изобразительны, в них много смысла для художественно-графической интерпретации. Художественные образы, созданные в станковых композициях на основе стихотворений К. Д. Бальмонта «Осень» и «Аромат солнца», позволили изобразительными средствами прочувствовать грусть осени и пряный аромат солнца. В этом огромную помощь оказывает цвет, который имеет много ассоциативных характеристик. В стихотворении «Аромат солнца» – это мягкие пастельные оттенки,

которые интерпретированы в определенных словах или словосочетаниях и слились в единый теплый колорит: «купава» (желтый цвет), «смолистою сосной» (золотисто-коричневый цвет), «нежно-светлотканными ландышами» (молочно-белый цвет), «светит звонами» (желто-оранжевый цвет), «листьями зелеными» (желто-зеленый цвет). В стихотворении «Осень» – это теплый колорит, заключенный в словосочетаниях: «поспевает брусника» (бордовый цвет), «в разноцветном уборе» (полная цветовая палитра осени). А стилизация, как прием в решении композиции, позволяет связать воедино пластические образы природы, которые интерпретируют литературный текст, делают его понятным для восприятия: в «Аромате солнца» – цветы, травы, купавы, солнце, сосна, листья, ландыши, птицы, юные лица; в «Осени» – брусника, стаи птиц, деревья, солнце, цветы.

На основе литературного текста создаются стилизованные пейзажно-тематические композиции, в которых взаимодействуют все элементы. И это взаимодействие связано с сюжетом литературного текста. В стихотворениях можно найти ключевые слова, которые являются основой для создания художественного образа в изобразительных композициях: *«солнце пахнет травами, свежими купавами, смолистою сосной, ландышами пьяными, ...дышит вешним пеньем птиц, смехом юных лиц»; «все деревья блистают в разноцветном уборе, ...скоро Осень проснется и заплачет спросонья».*

В художественной практике при подготовке специалиста в области изобразительного искусства и дизайна реализуются оба подхода художественной интерпретации литературного текста: иллюстрирование литературного сюжета и создание станковой композиции по мотивам литературного сюжета. Процесс создания композиции (иллюстрации, станковой живописи или графики) показал, что интерпретация литературного текста или его отдельного элемента (слова, буквы) предполагает определенную логическую последовательность:

1. Осмысление литературного текста.
2. Поиск вариантов воплощения сюжета.
3. Сбор материала на основе зарисовок.
4. Эскизы композиции.
5. Воплощение окончательного варианта композиции в художественном материале или технике.

В заключение отметим, что работа над художественно-графической интерпретацией литературного текста позволяет приблизить художника к литературному первоисточнику, переосмыслить процесс работы над композицией, определить индивидуальный стиль, раскрыть творческий потенциал через содержательную работу по изобразительному истолкованию элементов литературного текста: *буквы, слова, цитаты, полного текста.*

Библиографические ссылки

1. Грабарь И. Моя жизнь. – М., 2001. – С. 149.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т. 2. – С. 614.
3. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов [Текст] / Н. Г. Комлев. – М., 2006.
4. Львов-Рогачевский В. Символизм: Словарь литературных терминов: в 2 т. – М., 1925. – Т. 2.
5. Манин В. Иван Шишкин. – М.: Белый город, 2001.
6. Пластические искусства: Краткий терминологический словарь. – М.: Пассим, 1994.
7. Тимофеев Л. И. Слово в стихе. – М., 1987.

А. А. Гук

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОВИДЕОЛЮБИТЕЛЕЙ

Актуальность рассматриваемой темы, на наш взгляд, вполне очевидна. Дело в том, что с момента зарождения отечественного кинолюбительского движения и до настоящего времени в нем произошли значительные сдвиги. Они касаются прежде всего эстетических принципов создания любительских фильмов, которые, в свою очередь, вызваны изменениями в технологической базе киновидеолюбительства. Наше небольшое исследование призвано зафиксировать то новое, что появилось в этой области относительно эстетического функционирования экранного слова.

Говоря о киновидеолюбительстве, мы будем иметь в виду две его основные разновидности – коллективную и индивидуальную. Это важно не только с точки зрения различения творческих процессов в них, но и с точки зрения творческих субъектов, которые в одном случае чаще всего выступают как «художники» экрана, а в другом – как авторы, решающие вполне утилитарные жизненные задачи.

Прежде чем описывать новые формы эстетического функционирования слова в любительских видеофильмах, необходимо проследить тенденции, приведшие к их возникновению. Как известно, в начале своего существования кинематограф в целом был немым. Слово как информационно-выразительное средство присутствовало в фильмах лишь графически в виде титров, причем достаточно скупо. «Живое» звучащее слово появляется в кино в начале 30-х годов, осваивая свою информационную и художественно-эстетическую функцию. Этого нельзя сказать о любительском кинематографе, существование которого в данный период носило скорее мистифицированный, нежели реальный характер.

Многие исследователи, говоря об отечественном кинолюбительстве того времени, имеют в виду такие его доминирующие формы, как клубы любителей кино, кружки кинопросвещения (кинообразования). В них доля собственно творческой деятельности по созданию любительских фильмов была практически ничтожной. Индивидуальные формы кинолюбительства тоже не могли существовать в условиях замкнутой социалистической системы жизнедеятельности. Для этого нужны были соответствующие предпосылки: социально-политические, культурные, производственно-экономические и т. д.

Жизненно важным для становления кинолюбительского творчества вообще, и отечественного в частности, является его материально-техническое обеспечение. Без него создание любительских фильмов просто невозможно. В этом смысле кинолюбительское творчество полностью детерминировано внешними факторами, потому что базируется на использовании сложной техники, собственное производство которой в нашей стране к тому времени (30-е гг.) налажено не было.

Условия, при которых относительно массовое развитие кинолюбительского творчества в нашей стране стало возможным, возникли примерно в середине 50-х годов XX века. Именно в это время было принято решение о выпуске отечественных моделей любительских кинокамер (около 10 тыс. в год) и налаживании производства кинопленки к ним. Этот рубеж можно считать точкой отсчета в художественно-эстетическом и информационно-коммуникативном становлении отечественного кинолюбительского творчества как самостоятельного явления.

Его первые шаги неразрывно связаны с опытом, накопленным в профессиональной сфере немым кинематографом. Можно констатировать, что кинолюбительское творчество 50–60-х годов, повторяя путь своего профессионального собрата, активно занималось освоением выразительных возможностей экранного изображения. Оно было главным и единственным средством экранного повествования. В любительских фильмах того времени звук отсутствовал полностью за исключением тех случаев, когда кинопросмотр сопровождался музыкой, звучащей с грампластинок или магнитофонных записей. В этом кинолюбительское творчество отличалось от профессионального, немые фильмы которого сопровождались чаще всего игрой таперов. Это была новая форма звукового сопровождения фильма, которую привнес с собой любительский кинематограф, использующий современные достижения звукозаписи.

Что касается форм использования слова в любительских фильмах, то авторы с помощью титров, как и в немом профессиональном кино, пытались представить зрителю то, что нельзя передать только изображением. Вместе с тем иная культурная ситуация, выраженная во всеобщем распространении «говорящих» фильмов, которые продуцировались профессиональным кино, стимулировала кинолюбителей к поиску новых форм звучащей с экрана речи.

Нам удалось обнаружить факты, когда снятый кинолюбителями игровой фильм в процессе его демонстрации озвучивался «вживую». Это еще одна новая форма ис-

пользования слова в любительском кино, которую заявили не взрослые, а юные кинолюбители. Решая проблему говорящего кино, они придумали ***«живое» озвучивание*** своих фильмов. Так, например, группа мальчиков и девочек детской студии «Юность» при ЦПКиО им. А. М. Горького, стоя во время демонстрации своего фильма «Огурцы» рядом с экраном, произносила реплики артистов, пела песенку рыболова и дружно зевала, когда зевал сторож-персонаж, воспроизводила стук калитки и т. п. [1, с. 134].

Однако подобные экзотические формы работы кинолюбителей со словом и звуком были скорее исключением, а не эстетической нормой того времени.

Не имея специальной аппаратуры для записи синхронного звука в фильме, кинолюбители в дальнейшем все свои творческие устремления направили, во-первых, на создание собственной кустарной аппаратуры для этой цели, во-вторых, на поиск таких форм бытования слова в фильме, в которых оно сочетается с изображением по принципу контрапункта. Причем подобный подход распространился не только на слово, но и на весь звукоряд фильма.

Рассматривая период 70–80-х годов в развитии кинолюбительского творчества, следует констатировать, что благодаря усилиям отдельных киноэнтузиастов в некоторых любительских студиях были разработаны технические устройства (приставки), относительно точно синхронизирующие изображение и звук, который записывался при помощи магнитофона на отдельную магнитную ленту. Некоторые приставки даже предлагалось запустить в серийное производство, но воплотить эту идею в жизнь было не суждено. Возможно потому, что на горизонте уже достаточно отчетливо «маячила» новая технология – электронной записи изображения и звука одновременно.

Необходимо подчеркнуть, что распространение синхронизирующих приставок в кинолюбительской среде не носило массовый характер, а те все-таки, кто их имел, довольствовались так называемым ***«собачим синхроном».*** Такое прозвище он получил из-за постоянного расхождения звука и артикуляции губ говорящего на экране человека. Тем не менее, тяга кинолюбителей к синхронной форме представления слова на экране не угасала, потому что таила в себе дополнительные возможности художественно-эстетического выражения.

Как известно, определенные ограничения (технологические, идеологические и др.) часто не только не снижают художественно-творческий уровень произведений, а, наоборот, заставляют их авторов искать новые формы воплощения того или иного содержания. В игровых и документальных фильмах кинолюбителей 70–80-х годов довольно часто можно было наблюдать такую форму использования слова как ***«псевдо-синхрон».*** Он применялся в сценах, где доминировал диалог, который снимался «методом наоборот». Например, один из собеседников что-то говорит другому. Но на экране мы видим не говорящего персонажа, а слушающего его собеседника. Затем ситуация повторяется. Если было необходимо в одном кадре показать сразу двух собеседников,

то оператор снимал того, кто говорит с затылка. Этот незамысловатый прием позволял создать иллюзию реально зафиксированного диалога, тогда как он записывался на магнитную ленту уже в процессе монтажа фильма.

Достаточно широкое распространение в любительских фильмах рассматриваемого периода получил прием ***внутреннего монолога***. Такая форма эстетического бытования слова в фильме позволяет не связывать его жестко с действием актера или реального человека. Это некая материализация мыслей действующего в различных обстоятельствах персонажа. Наиболее ярко этот прием заявил о себе в известном фильме
С. Юткевича «Ленин в Польше». Тот факт, что действие и слово функционируют в ткани фильма относительно свободно по отношению друг к другу, предопределил популярность данного приема в сфере кинолюбительского творчества.

Что касается других форм использования слова в любительских фильмах, то они достаточно традиционны и повторяют сложившуюся в профессиональном кино практику. Речь здесь идет, прежде всего, о ***дикторском закадровом тексте*** и ***авторском комментарии***. Их реализация в любительских фильмах не представляла сложности для кинолюбителей, потому что не требовала такой точности, которая необходима при отображении синхронной речи.

Все вышесказанное относительно эстетических форм бытования слова в любительских фильмах характерно в основном для организованного кинолюбительского творчества. ***Индивидуальное*** творчество кинолюбителей все это время продолжало функционировать все в том же ***немом варианте***. Отсутствие слова в киноматериалах, снятых индивидуальными кинолюбителями, восполнялось присутствием их автора во время просмотра, который вживую комментировал происходящее на экране.

Ситуация в сфере любительского экранного творчества существенно изменилась в связи с приходом в него видеотехнологии. Она уравняла по своим информационно-коммуникативным и художественно-эстетическим возможностям в плане использования экранного слова и индивидуальных видеолюбителей, и тех, кто еще являлся участниками любительских объединений. Впервые за всю историю своего существования любительская сфера получила съемочную аппаратуру, для которой запись звука стала ***атрибутивной***.

Если раньше в кинолюбительском творчестве ведущей его разновидностью была организованная самодеятельность, то теперь на первый план вышло индивидуальное видеолюбительство, но уже в новом для себя эстетическом качестве. Оно в определенной мере продолжает эстетические традиции, заложенные индивидуальным кинолюбительством, реализуя технологические преимущества электронно-цифровой экранной репрезентации.

Для произведений индивидуального любительского видеотворчества, ориентированных на эстетику повседневности, характерны такие качества, как фрагментарность, незаконченность, бессюжетность, ненарративность, преобладание денотативных образов. Кроме этого данные произведения витально не функциональны без непосредственной связи с породившими его субъектами.

Под воздействием новой технологии в эстетическом сознании видеолюбителя произошла трансформация, изменившая его отношение к экранной репрезентации повседневной реальности. Она впервые стала отображаться и воспроизводиться не осколочно и фрагментарно, а целостно, континуально. Легкость и практическая беззатратность получения экранного варианта собственной «истории жизни» стимулировала видеолюбителя к *длительности*, соответствующей реальному восприятию объектов действительности. Съемочная видеотехнология в этом смысле – идеальное средство.

С помощью такой технологии можно было, не выключая камеру, исследовать окружающую реальность, ожидая от нее самораскрытия и спонтанного самопроявления. Кроме качественной, документально убедительной и непрерывной видеокартинки, в эстетическое сознание видеолюбителя прочно вошел и «бытовой звук», повседневная звуковая реальность. Использование синхронной звукозаписи открыло для видеолюбителя весьма разнообразный звуковой мир, который имеет собственные закономерности эстетическо-семантической репрезентации. Во многих случаях звуковой ряд оказывался значительно интереснее, привлекательнее и даже информативнее видеоизображения, придавая ему дополнительную достоверность.

Репортажность как творческий метод кинолюбительской деятельности, которая предполагает активный отбор материала, по мере внедрения видеотехнологии уступила место длительному видеонаблюдению. При этом съемочные действия видеолюбителя получили своеобразное развитие в его комментирующих, оценочных суждениях, которые он высказывал из-за камеры, и которые, записываясь, тут же становились важнейшим элементом видеоматериала.

Можно сказать, что ***устные формы*** авторского комментирования, производимые во время просмотра любительского киноматериала, трансформировались для видеолюбительской практики в ***фиксированные формы***, обозначающие спонтанные по своей природе реакции (семантические и эстетические) автора в момент непосредственного взаимодействия с интересующими его явлениями повседневности. Длительное наблюдение позволило ввести в летописный видеоматериал не только процесс «живого» авторского осмысления реального факта обыденной действительности, но и вербальные эмоционально-чувственные реакции на него, которые запрограммировать заранее невозможно. Такая форма явилась новым шагом в развитии и эстетическом бытовании слова на любительском экране.

Подводя итог сказанному, можно сделать следующий обобщающий вывод:

Развитие технологической базы киновидеолюбительства, которая имеет прямую связь с его эстетикой, закономерно вывело на любительский экран синхронное слово людей, присутствующих в кадре, в том числе слово автора, обогатив тем самым информационно-коммуникативную и художественно-эстетическую сферу любительских произведений.

Библиографические ссылки

1. Мамлин Г. Снимают дети // Искусство кино. – 1958. – № 10. – С. 134–136.

Т. Я. Маслова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ТЕНДЕНЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СЛОВА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ВИДЕОТВОРЧЕСТВЕ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

Нам не дано предугадать,
как наше слово отзовется!
Ф. И. Тютчев

Вопросы использования слова в экранной документалистике актуальны и современны. Об этом невольно напомнили два события в культурном пространстве страны, которые произошли в середине октября нынешнего, 2010 года. События эти особо не были замечены широкой общественностью и не получили «большой прессы», однако для отечественной культуры были достаточно знаковыми.

По каналу «Культура» в рамках цикла «Академия» прошли несколько передач, в которых зрители встречались с Михаилом Наумовичем Эпштейном. Филолог с дипломом МГУ, сегодня это – лингвист с мировым именем, русско-американский философ, профессор американского университета, автор множества работ по филологии, лингвистике, семиотике, в том числе – двухтомника «Слово и молчание», творческого словаря русского языка «Дар слова». Передачи Эпштейна были посвящены судьбам русского языка и проходили под общей идеей: «Останется ли в будущем русский язык русским языком»?

Вторым событием стал X Международный фестиваль документальных фильмов «Флаэртиана» в Перми, где были показаны фильмы из 20 городов России и 41 страны мира. Жюри возглавлял наш прославленный мэтр Виктор Лисакович, автор более 120 документальных фильмов, многие из которых – призеры солидных конкурсов. На этом фестивале обсуждались пути развития экранной документалистики. Так пути развития русского языка и пути развития документального кино независимо друг от друга стали предметом пристального внимания и обсуждения в заинтересованных кругах общества.

В данной статье мы рассмотрим вопросы **взаимосвязи** русского языка и документального кино, формы проявления этой взаимосвязи и тенденции использования слова в телевизионном документальном фильме.

Вопросы использования лексики и норм русского языка в экранном видеотворчестве важны и с точки зрения теоретического осмысления, но в ещё большей мере – с точки зрения существующей практики и тенденций развития.

Мне в течение нескольких лет довелось быть членом жюри областного телевизионного фестиваля «ТВ – Престиж», в котором принимают участие более 30 областных студий, групп и телекомпаний, выставляющих фильмы и программы в 10 номинациях. В информационном бюллетене, посвященном десятилетнему юбилею «Престижа», среди восторженных гимнов и «аллилуйя» прозвучало несколько критических замечаний.

Н. Н. Лахреева, ведущий журналист «ГТРК «Кузбасс»: «Большинство материалов, посвященных 65-летию области, были **несколько занудны и производили впечатление кондовых заказух**». На нехватку **свежести** в сценарном решении указывала Лахреева и в других передачах. **А. В. Клишин, декан факультета филологии и журналистики КемГУ:** «Слабые результаты малых телекомпаний в номинациях «Лучший ведущий информационной программы», «Лучший телерепортер», где оценивается прежде всего индивидуальный профессионализм, говорят о том, что проблема профессиональной подготовки и учебы журналистских кадров еще далеко не решена». **Т. Я. Маслова, доцент кафедры фотовидеотворчества КемГУКИ:** «У меня с годами все больше складывалось впечатление застоя, бега на месте, скучной обыденности и обязаловки в раскрытии темы журналистами. Выпуски новостей как клоны похожи друг на друга ординарной подачей фактов. Могучий русский язык в большинстве материалов «отдыхает»: бедность речи, безобразность, бескровность, тусклость текстов удручает» [1, с. 6–8].

Не блещут качеством многие документальные ленты и на федеральных телеканалах, таких как ТНТ, НТВ, Муз-ТВ и др. А между тем на тележурналистах лежит особая ответственность за качество той продукции, которую они выпускают в эфир.

Специфика ТВ как аудиовизуального средства вывела его на первое место в СМИ, оставив позади радио и прессу. В силу этой специфики телевидение стало мощным распространителем современного, прежде всего разговорного, языка и одновременно образцом для подражания той языковой культуре, которую преподносит экран. А если это грамматические ошибки в титрах, неверные ударения в словах, ненормативная лексика, арго, языковые штампы, косноязычие выступающих и ведущих?

Оставим за рамками данной статьи аспект работы журналиста с персонажами передачи, программы в разговорных жанрах – интервью, беседа, дискуссия, ток-шоу в прямом эфире или в видеозаписи. Поговорим о роли слова при работе над докумен-

тальным фильмом. Это тем более важно, что в новом тысячелетии в нашей стране ТВ практически стало монополистом по созданию и прокату документальных фильмов. Этот очевидный факт подтверждают и исследователи, в частности, в работе А. А. Ганшиной «Концепция документального производства» [2].

Рожденное на телевидении, это кино естественно наследует его специфические особенности и прежде всего – зависимость телевизионной продукции от слова. Полностью в этом тезисе согласны с Ганшиной: «В телевизионном документальном кино – **приоритет речи:** дикторский комментарий, закадровый текст, голос ведущего, а **изображение носит вторичный, иллюстрирующий характер...** Съемка телевизионного документального фильма идет **от задуманной концепции через текст к иллюстрирующему изображению»** [2].

Из этого тезиса автоматически следует вывод: **именно слово, текст придает смысл видеоряду.** Без «картинки» – нет кино, но без текста видеоряд не раскрывает полностью своего смысла.

Не умаляя роли таких визуальных выразительных средств кино, как методы съемки, разноплановости кадра, роль крупных планов и детали, кадры-символы и пр., телевизионный фильм все-таки приоритет отдает его величеству Слову.

Слово для журналиста – автора, редактора – главное его оружие. В его распоряжении все сокровища русского языка – «великого, могучего, правдивого и свободного» – так писал о нашем родном языке Иван Сергеевич Тургенев. Как автор распорядится этим сокровищем, задумывая фильм или программу, шаг за шагом продвигаясь в работе вперед? Он пишет заявку, общается с людьми на съемке, задает им вопросы, записывает интервью и синхронны, концентрирует мысль в стендапе, ищет выразительный шпигель, оттачивает закадровый текст, начитывает его у микрофона... – все-все, что он делает-работает на успех или провал готового материала. Он все время работает **со словом**. Слово для него – это умение общаться. Умение говорить. Умение писать. Умение донести свой замысел – свои мысли, идеи, чувства, эмоции – донести до зрителя. Дар слова – великий дар!

Глаголом жечь сердца людей! – Это страстный Пушкин.

Слова ощущать как плодовый сок! – Это тонкий Багрицкий.

Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется! – Это осторожный Тютчев.

Как добиться желанного результата на прозаическом жизненном материале? Как слово материализовать в успех фильма? Золотой ключ к заветной дверце успеха ещё на заре туманной юности документального кино отыскал блестящий ум Дзиги Вертова. Вот она, программа действий, записанная в его дневнике.

«Какие условия обеспечат успех? 1. Целое вместо части. 2. Все кроме скучного. 3. Живые люди, а не футляры. 4. Не шашлык на вертеле, а органическая конструкция, где эпизоды не накалываются, как входящие и исходящие в скоросшиватель, а слива-

ются в живой организм. 5. Лучше меньше, да лучше. 6. Без слышимого суфлера. 7. Без навязывания зрителю. 8. Учиться у природы. 9. В пределах технических возможностей. 10. В пределах реальных сроков. 11. Не разжевано, но и не затруднено для восприятия. 12. Главное: все свое. Свежая мысль, свежая конструкция, свежий язык, а не обезличенная иллюстрация лозунгов» [3, с. 37].

Рассмотрим эти условия успеха, предложенные Д. Вертовым, как тенденцию развития документального кино с позиций сегодняшнего дня и с точки зрения обозначенной темы.

1. Концепция фильма

Работа над документальным фильмом начинается с замысла, с формулировки его концепции. Мы убеждены, что это – универсальный закон творчества. Философский словарь дает следующее определение: «Концепция – это система, способ трактовки явления, процесса; основная точка зрения; руководящая идея для систематического освещения явления, ведущий замысел, конструктивный принцип в художественных и других видах деятельности» [4, с. 278].

Известный современный американский кинодокументалист и преподаватель в киношколах мира Алан Розенталь в своей книге «Создание кино и видеофильмов от А до Я» категорически утверждает: «Можно снимать фильм без предварительного сценария. Нельзя снимать фильм без концепции. Под концепцией я понимаю общую идею, которая придает фильму определенное направление в соответствии с ясным планом» [5, с. 19].

Концепция – это стержень фильма, вектор движения всего материала. Вот он, первый этап на пути к успеху: яркая, свежая мысль, заложенная в концепцию, предельно точно и образно сформулированная. Свежая идея вдохнет жизнь в самый обыденный, привычный, даже банальный материал, поможет избежать фильму пути и оценки «кондовой заказухи».

2. Сценарное решение, сюжет фильма

Концепция, руководящая художественная идея развивается через определенную тему в сценарном решении, в выборе сюжета, в его конструктивном, композиционном решении. Как построить сюжет фильма, чтобы он не был скучным, однообразным и унылым? Для этого **нужно выстраивать фильм по законам драматического произведения,** обостряя ситуации, сталкивая противоречия. Автору нужно **рассказать конкретную драматическую историю, которая происходит с героем фильма.** Это будет беспроигрышный путь к успеху фильма. Тенденция современной драматургии документального кино в драматизации повествования. Собирая материал для фильма, автору необходимо найти главного героя, действия которого наиболее полно соответствуют авторскому замыслу. Герой что-то отстаивает, за что-то борется, чего-то добивается. И есть его противник – антигерой! – это тот (или то!), с кем (с чем!) герой борется, кто (что) ему мешает, то есть все то, что он преодолевает, идя к своей цели. Между

героем и антигероем – конфликт, который ложится в основу драматической истории сюжета фильма.

Если автор таким образом будет выстраивать материал, которым он располагает, получится свежая конструкция, эпизоды будут «сливаться в единый организм». И весь текст фильма: закадровый от автора, «синхронны» героя и других персонажей фильма (в том числе и антигероя, если это человек, а не жизненные обстоятельства или стихийные бедствия) будут четко и целенаправленно работать на раскрытие конфликта, развитие темы и воплощение идеи и концепции фильма.

Проблема выбора тем для сюжетов фильмов, отбора событий для освещения в СМИ является одной из центральных в журналистской практике. Опыт, накопленный отечественными и западными документалистами, свидетельствует о том, что для привлечения внимания аудитории масс-медиа необходимо **брать темы, которые вызывают общий повседневный интерес, к которым изначально практически каждый человек лично неравнодушен**: жизнь, смерть, любовь, дети, семья, болезнь, исцеление и так далее.

Среди прикладных исследований, посвящённых отбору событий, широкую известность приобрела работа Э. Денниса и Д. Мэрилла «Беседы о масс-медиа», где были проанализированы западные профессиональные традиции. Их матрица содержит девять страт, на основе которых журналист отбирает события, сообщения:

- конфликт (напряжение, удивление);
- развитие какого-то важного события (триумф, достижение);
- катастрофа (поражение, разрушение);
- последствия какого-то события, степень его воздействия на общество;
- знаменитость (социальная или политическая величина); событие, вызывающее всеобщий интерес в жизни известного лица;
- новизна (что-то необычное);
- сильный человеческий интерес (яркий эмоциональный фон);
- своевременность (новизна и свежесть);
- территориальная близость (местная проблематика) [6, с. 205].

У российских практиков и исследователей телевизионных процессов также есть любопытные наработки и предложения. В частности, К. Гаврилов, журналист из Санкт-Петербургского ТВ, предлагает события, происходящие в жизни героя, рассматривать в синхронах и закадровом тексте через семь качеств:

- исключительность;
- неожиданность;
- общественная значимость;
- действенность;
- новизна;
- визуальность;
- драматичность [7, с. 34–35].

Какой рекомендации следовать, каким путем идти? «Все, кроме скучного!» – не будем забывать совета Д. Вертова.

3. Синхрон

Невыразительными и скучными зачастую делают документальные телевизионные фильмы длинные синхроны главного героя и остальных персонажей фильма, когда в картине мало действия, зато в избытке «говорящие головы».

Продолжительность фильма и продолжительность отдельных синхронов в нем – эти вопросы ключевые в современной экранной документалистике, и они неразрывно связаны с качеством картины в целом. Еще на памяти у многих сограждан те времена, когда телевизионные программы шли 1,5–2 часа, а телевизионным шагом был 30-минутный отрезок. Были невозможны передачи в 10 минут и выпуски новостей в 5 минут. Темпо-ритм таких программ и фильмов был неспешный, синхроны длинные, по несколько минут, подробные, обстоятельные.

С изменением строя в стране изменился весь уклад жизни, на смену неспешному государственному телевидению пришли частные коммерческие телекомпании, зарабатывающие на рекламе – каждая минута, даже секунда вещания стала на вес золота, – изменился формат страны и формат вещания. Современный жизненный и визуальный опыт – динамичен. Исследователи констатируют напряжение и все возрастающую скорость жизни – **возросла и скорость восприятия информации. Зритель научился быстро схватывать информацию, мысль, образ** – длинные синхроны стали раздражать, стремительно утрачивается ценность созерцательного образа жизни. Документальное кино естественно отреагировало и реагирует на изменившиеся реалии. Телевизионным шагом стал отрезок в 15 минут, и, пожалуй, – это самое оптимальное время для документального фильма. Рекомендуемый синхрон в фильме за одно появление в кадре – не более 40 секунд, если это размышления героя, мировоззренческое кредо; второстепенным персонажам дается по 15–20 секунд для краткого и точного высказывания одной мысли.

Но еще большее значение, чем продолжительность синхрона, имеет **качество словесного материала.**

Синхрон в фильме – это проводник в духовный мир человека. Через слово мы узнаем, о чем думает человек, его нравственные ценности и жизненное кредо. Язык человеческого общения богат, неповторим и разнообразен, и буквально в считанные мгновения речь человека может рассказать о нем, его духовном мире.

«Шалишь, парниша!» – кокетничала Эллочка-людоедка, героиня Ильфа и Петрова в бессмертных «12 стульях», в словарном запасе которой было аж 30 слов или около этого.

Разговор двух приятелей в наши дни в гардеробе областной филармонии после концерта:

- Скажи, клево! – восхитился один.

- Жесть! – фыркнул второй.

Речь многих современных молодых людей мало чем отличается от пресловутой Эллочки. Практически перестав читать, многие разучились и разговаривать; фразы выстраиваются по шаблону, пересыпаны словами-паразитами, лексически убоги. Одновременно с этим идет увлечение иноязычной лексикой, а это, по утверждению М. Н. Эпштейна, грозит значительной потерей национальной лексики. На передаче, о чем я говорила выше, он поведал о своем эксперименте. Он нашел 150 слов с корнем «любовь». Людей, лингвистически грамотных, попросили назвать знакомые им однокоренные слова. Таких с трудом наскребли 35. Ученые подсчитали, журналисты печатных СМИ крупных федеральных изданий на страницах своих газет используют не более 500 слов, лексика газет районного масштаба – куда меньше; «говорливые» радийцы и телевизионщики тоже не блещут словарным запасом. «Лингвистическая память народа утрачивается, – сказал Эпштейн. – Если так и дальше пойдет, через два поколения латиница нам станет более привычной».

Возвратимся к теме нашего разговора: качество синхронов в фильмах как показатель духовной культуры персонажа и образец для подражания.

Вспоминается в этой связи одна история с группой «Тату». Продюсер двух молоденьких девушек Шаповалов решил, что путь к большим деньгам – скандальная репутация девушек. И в этом преуспел: девушки честно отрабатывали навязанный им имидж двух юных лесбиянок, ругались матом, носили на концертах майки с неприличными надписями, в своих синхронах с восторгом эпатировали зрителей, с восторгом говорили о легких наркотиках, которые помогают им и без которых музыкантам вообще жить невозможно. Группа колесила по миру, собирая целые залы беснующихся подростков – и за ними всюду следовала съемочная группа во главе с режиссером В. Манским. Телевизионщики отсняли несколько фильмов «Тату в Поднебесной», которые были показаны многомиллионной аудитории СТС. Затем дама из правительства Москвы вызвала на дуэль в программе «К барьеру!» режиссера Манского, предъявив обвинение в распространении дурновкусия, пошлости, в пропаганде наркотиков, развращении подростков и молодежи. Вещественное доказательство – видеофильмы, их трансляция по ТВ. Молодежь смотрела и слушала девушек, таких популярных, богатых, абсолютно раскованных, свободных от моральных запретов – им завидовали, старались подражать. Манский отметал все обвинения, утверждая, что вопросы нравственности – это к продюсеру, к шоу-бизнесу, родителям, педагогам и психологам, но никак не к документальному кино и его авторам. Их дело – фиксировать явления жизни – и все! Апологетами пошлости, вседозволенности (в том числе и словесной) стали герои и ведущие таких скандальных программ как «Окна», «Большой куш», «Дом-2». Эти примеры как напоминание телевизионщикам: от нравственной ответственности авторов, редакторов, ведущих, продюсеров – всех, кто причастен к телевизионной продукции, – никто ещё не освобождал. В том числе и закон «О средствах массовой информации».

В документальном фильме возможны как синхроны в форме монолога героя и других персонажей, так и разговор с ведущим, с корреспондентом, то есть в форме интервью: вопрос-ответ. Надо сказать, что это устоявшаяся на телевидении форма в современном фильме начинает сдавать позиции: при общении с журналистом во время съемок люди бывают более зажаты, менее искренни, менее естественны. Особенность еще и в том, что в кино люди разговаривают между собой (как это бывает в жизни), а не дают интервью. Борясь за достоверность и естественность поведения героев фильма, чтобы в кадре были **«живые люди, а не футляры»**, журналисту лучше передать свои функции интервьюера кому-то из близкого окружения героя – жене, маме, другу, сослуживцу, чтобы кто-то из них поговорил на съемках с героем фильма на темы, интересующие авторов фильма. Разговор между близкими людьми всегда будет более достоверным, эмоционально раскрепощенным, интонационно разнообразным. В этом также одна из тенденций использования слова в современном телевизионном документальном фильме.

4. Закадровый текст

У работников телевидения есть такая профессиональная шутка: «В видео главное – аудио!» И все, кто делает передачи и фильмы, сознают правоту этой шутки. **Телевидение осталось рабом слова.**

Видеоряд отснят, синхроны записаны, - теперь все элементы фильма воедино свяжет, расставит все акценты и точки над «и» закадровый текст. Повторяем, он всемогущ, потому что под него выстраивается все: монтаж, стендап, синхроны. Закадровый текст - это стержень всего материала, всего фильма.

Вы помните, что основной интерес для зрителя представляет история, которую автор выстраивает в сюжете. Её-то он и рассказывает в закадровом тексте, обозначая конфликт героя и антигероя, доносит до зрителя мысли, эмоции, идеи, подводит историю к определенному финалу, определенному обобщению. **Профессионалы о закадровом тексте говорят: «текст на пленку», то есть это текст, который объясняет, дополняет, иллюстрирует видеоряд.** Одно из главных требований к этому тексту – **качество.** Именно литературное качество текста очень часто становится «ахиллесовой пятой» фильма, самой слабой и уязвимой его частью: бедность лексики, сугубо функциональный текст, в котором нет изюминки, блеска, игры ума, делают фильм скучным, банальным и непопулярным у зрителя.

Закадровый текст в документальном фильме существует в трех разновидностях: дикторский текст, авторский комментарий, текст от лица героя.

а) Дикторский текст

Дикторский текст стал первой формой закадрового текста, выполняя смысловую, эмоциональную и композиционную функции. Этот текст более официальный, он более литературный, чем разговорный, более отстранен от автора, носит объективный характер, рассказ ведется в третьем лице единственного числа безличным рассказ-

чиком. В фильме с дикторским текстом **упор делается на информационную насыщенность, новизну информации** и её достоверность, литературную подачу материала. Как правило, сюжет в таких фильмах развивается по хронологии, по информационно-описательной драматургии, в нем четко просматривается понятийно-логическая схема: после этого – значит вследствие этого. Это традиционная схема и, по сути, вчерашний день экранной документалистики. В последние годы традиционная документалистика рушится, трещит по швам. Все шире живет по законам диалектики, – и документальное кино не исключение. **Форма общения со зрителем через дикторский текст устарела,** на арене документалистики – новые тенденции: все больше появляется публицистических фильмов, документальных жанров, требующих не отстраненной подачи материала, а четкой авторской позиции наряду с образным решением авторского замысла. Многократно расширяется плацдарм авторского комментария, ибо наступила эра авторского кино, авторского телевидения.

б) Авторский комментарий

Закадровый текст в форме авторского комментария носит яркий отпечаток личности создающего его человека – его интеллекта, литературных вкусов, стиля письма. **Но главное – в нем открыто обнажается позиция автора по теме,** по проблеме, рассматриваемой в фильме. Открытая публицистичность, открытое отстаивание близкой автору идеи, мировоззренческой позиции. Но это не значит, что в угоду своему мировоззрению журналист будет искажать факты, а то и вовсе игнорировать их. Отстаивая свою точку зрения, **автору необходимо дать слово оппоненту**, чтобы зритель мог познакомиться и с противоположной точкой зрения. Не играть в одни ворота!

Тенденция авторского комментария именно в этом – стремление к **плюрализму мнений;** чтобы зритель, понимая, против чего выступает автор, что он защищает, вместе с тем имел бы представление и о мнении оппонентов. Это только повышает авторитет автора в глазах аудитории.

Не нарушать правды фактов в своем авторском закадровом тексте – вот граница авторского вмешательства в материал, мера интерпретации да и авторской объективности оценки.

Стремясь в чем-то убедить зрителя, сделать его сторонником, автор делает это заинтересованно, эмоционально и страстно. Но эта эмоциональность тесно связана с содержанием кадра, подчинена ему. **Закадровый тест для авторского комментария пишется в разговорной манере, то есть письменная речь должна даваться в форме живой устной речи.** Здесь огромную роль играет **интонация чтения в манере живого общения** – искреннего и достоверного, убедительного и ненавязчивого.

Грамотная и свободная, не слишком усложненная, но достаточно интеллигентная речь в авторском комментарии способствует тому, чтобы у зрителя включились механизмы эмоционального восприятия и эмоционального заражения. **Обратимся к фильму М. Ромма «Обыкновенный фашизм».**

Михаил Ильич в этом фильме преподнес журналистам образцы блестящего владения словом, убедительного и ненавязчивого комментария к видеоряду. А между тем никакого комментария первоначально в картине не планировалось. Два серьезных, авторитетных в профессиональных кругах автора – М. Туровская и Ю. Ханютин – написали дикторский текст для «Обыкновенного фашизма», и текст был утвержден худсоветом. Но когда во время монтажа Ромм негромко, как бы про себя, размышляя, комментировал кадры немецкой хроники, все, кто слышал это, единогласно решили: лучшего для фильма не придумаешь! Комментарий Ромма то насмешлив, то ироничен, то полон сарказма; его эмоциональность глубоко интеллигентна, сдержанна. Вот эпизод фильма: под бравурные звуки немецкого марша с автоматами наперевес идут колонны молодых здоровых солдат. За кадром тихий спокойный, с легкой горечью голос комментатора: «...Веселые ребята шли по нашей земле. Такие симпатичные. Красивые, воспитанные. Они работали (пауза, в кадре – поджоги деревни, убийства) и отдыхали (фотографируются на фоне повешенных). Отдыхали... И работали...» И от этих простых слов на фоне обыденности фашистских деяний – мороз по коже. Зритель эмоционально заражен, а, как говаривал великий Вольтер, «искусство входит в нас вратами чувств». **В авторском комментарии огромную роль играет стилистика текста,** весь образный строй материала, темп повествования, ритм фразы, гибкость голоса, лаконизм текста. Стиль и тон изложения должны соответствовать содержанию материала.

Все вместе взятое – это то, к чему должен стремиться автор в закадровом комментарии. Гражданская, нравственная позиция, достоверность фактов, убедительность доказательств, эмоциональная подача материала, образный строй закадрового текста – все это позволит «глаголом жечь сердца людей», качественно, выразительно реализовать свой замысел и – добиться успеха у зрителя.

в) Закадровый текст от лица героя фильма

Закадровый текст от имени героя фильма, то есть, по сути, его монолог, хорош тем, что является эффективным средством раскрытия личности человека, его мыслей, чувств, его отношения к тому, чему посвящен фильм. Здесь автору необходимо тщательно продумать, как будет представлен персонаж, который далее будет вести рассказ на протяжении всего фильма. **Очень важно снять синхрон говорящего человека на начало эпизода** – зрители должны познакомиться с героем, увидеть и услышать его, говорящего в кадре, чтобы потом, когда он будет вести рассказ за кадром, они были убеждены, что это его мысли, его рассказ, и они слышат действительно того, кто показывается на экране.

Так, например, зрители познакомились с героиней фильма Л. Квинихидзе «Маринино житье». Марина – официантка ресторана. Она рассказала автору фильма о своей жизни, о работе, проблемах, наблюдениях. Этот искренний доверительный разговор автор записал на диктофон, затем расшифровал, смонтировал, и под этот закад-

ровый текст – монолог героя – снимался весь фильм. Рассказ подкупал естественной интонацией, достоверными фактами, всем выразительным строем речи героини, ее поведением в кадре. **Текст от имени героя воздействует на зрителя более сильно и убедительно, ему он доверяет более чем любому диктору.**

Ученые установили, что **сила воздействия информации** на аудиторию зависит не только от ее серьезности, значимости, но очень важным, даже решающим моментом является **источник информации. Наибольшей доказательной силой** для непредвзятых зрителей являются **документы;** за ними следуют **свидетельские показания, мнения участников событий,** либо **авторитетных для зрителей лиц;** и только на третьем месте стоит мнение журналистов [8, с. 165]. Тенденция налицо, и журналистам, авторам фильмов и программ нельзя ее игнорировать.

Еще одна тенденция четко просматривается, по сути, вытекает из этой ситуации зрительских приоритетов: **закадрового текста в фильмах становится значительно меньше, чем прежде.** М. Голдовская, известный отечественный автор и режиссер, получившая в 2006 национальную премию ТЭФИ «За вклад в развитие ТВ», утверждает: закадрового текста в фильме должно быть не больше 15 %. Так был сделан ее фильм «Архангельский мужик». Еще один документалист старшего поколения Д. Луньков более щедрый – до 30 %. Но не больше! При таком экономном расходовании авторского слова представляете, какой эмоциональной и смысловой силой должен быть наполнен этот текст?! Вспомним напутствие Д. Вертова: «Лучше меньше, да лучше».

«Primus inter pares!» – «Первое среди равных!» – этот гордый девиз начертали на знамени документального кино его первопроходцы. Пройден уже вековой путь, а гордый девиз остался скорее декларацией, вектором движения, чем зафиксированным status quo. До положения лидера и баловня зрительских рейтингов, как говорится, «дистанция огромного размера». Неумение «глаголом жечь сердца людей», неумение пользоваться тончайшим инструментом творчества – СЛОВОМ – одна из главных причин.

Мы начинали статью, процитировав философа и лингвиста М. Эпштейна: будет ли в будущем русский язык русским языком? Языком, на котором создана величайшая культура. Вопрос, конечно, полемически заострен, но причин для тревоги достаточно. Чиновники от культуры провозгласили реформу русского языка, основанную на упрощении (и опрощении!!!) языковой культуры. Свою лепту вносит бурное развитие информационного вещания с его телеграфным стилем и сугубо функциональным использованием довольно тонкого слоя лексики. Прибавим к этому отмену цензуры, воспринятую многими как разрешение вседозволенности в печати и в эфире. Приватизация на ТВ, появление сотен тысяч мелких телеобъединений по всей стране открыли эфирные шлюзы: на телевизионное поприще хлынули толпы разномастной публики, дилетантов, далеких от телевидения и творчества вообще. Учатся на ходу, работают с колес, впопыхах с телевизионного конвейера в эфир летят тусклые скучные «заказу-

хи» и «обязаловки». Не потонут ли сокровища русского языка в подобострастном заимствовании иноязычной лексики, в вульгарном просторечии, в примитивных текстах полуграмотных журналистов?

Будущее вырастает из реалий сегодняшнего дня. В последние годы на телевидении наметились тенденции по оздоровлению эфира и уменьшению словесного шлака в программах и фильмах. Об этих тенденциях мы сегодня говорили. Но тенденциям необходимо вырастать в повседневную практику. Ответственность за будущее родного русского языка не в последнюю очередь лежит и на телевидении, 24 часа в сутки транслирующего в эфир современную языковую культуру. И очень хочется, чтобы это была трансляция подлинного русского языка, а не его суррогатов.

Библиографические ссылки

1. Информация к размышлению // 10 лет Кузбасскому телефестивалю. Информ. бюллетень. – Прокопьевск, 2010.
2. Ганшина А. А. Технология документального производства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http//www.miradocs.ru/forum/topic/vynuzhdennaua
3. Светлакова Е. Ю. Режиссура аудиовизуальных произведений. Хрестоматия. – Кемерово: КемГУКИ, 2010.
4. Философский энциклопедический словарь. – М., 1973.
5. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов от А до Я. – М., 2003.
6. Денис Э., Мэрилл Д. Беседы о масс-медиа. – М., 1997.
7. Гаврилов К. Как делать сюжет новостей. – СПб., 2007.
8. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. – М., 2006.

Е. Ю. Светлакова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ЭВОЛЮЦИЯ ЭКРАНИЗАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Главным в классическом литературном произведении является слово. Экранизация, несмотря на то, что работает за рамками непосредственного чтения, прежде всего, работает с классическим текстом. Она должна донести слово до зрителя, в лучшем случае усилить его воздействие.

Слово классики не просто несёт информацию, изложено красивым литературным языком, воздействует на читателя-зрителя этически, воспитывает чувства и мысли, направляет к свету. Сила классической литературы в том, что она обращена к душе, к совести.

Сегодня в России отмечается всплеск интереса к русской классике. Возможно, тому способствуют новые экранизации, которых в последнее время появилось немало.

«Братья Карамазовы» Ю. Мороза, «Идиот» и «Тарас Бульба» В. Бортко, «Преступление и наказание» Д. Светозарова, «Герой нашего времени» Котта, «Отцы и дети» А. Смирновой.

Увлечение классикой сегодня связано со многими факторами. Возможно, оно происходит в связи с кризисом сюжетов и дефицитом идей. Ностальгия по качественной литературе связана с поиском нравственной опоры в пошатнувшейся шкале ценностей. «Желание «облокотиться» на добротный литературный материал объяснимо и извинительно, такую «конъюнктуру» можно лишь приветствовать», – считает Никита Михалков [3, с. 13]. Русская классика сильна характерами персонажей, она кинематографична, в ней есть вечные сюжеты. Считается, что экранизация вызывает интерес к исходному тексту и способствует продвижению книги и чтения. Есть цифры, показывающие, как после фильма вырастают продажи книги и обращения в библиотеках по ее поводу.

В отличие от литературы, где всё содержание представлено через слово, кинематограф – искусство движущихся изображений и пластики – со словом часто имеет сложные отношения. Сегодня визуальная культура первична по отношению к букве и слову, молодым людям тяжело дается чтение. В компьютерный, экранный век экранизация классики – это один из путей возвращения к книге.

Classicus – по-русски значит образцовый. Классика гуманистична, глубоко критична, гражданственна, национальна и интернациональна. Благодаря русской классике мы верим и надеемся на духовую мощь русского человека.

Русский художественный фильм формировался под влиянием русской классической литературы XIX века. До мощной волны советского киноавангарда 1920-х наше отечественное кино виделось в Европе и Америке «экранизатором», преемником великой русской литературы.

По классификации киноведа Н. Зоркой выделяются основные типы фильма, снятого по классическому произведению литературы. Это экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация и экранизация-фантазия («по мотивам») [2, с. 48].

Лубок как переходная стадия от фольклора к машинному серийному производству – это усредненное изделие, рассчитанное на спрос массового, неразвитого эстетического вкуса. Лубок пренебрегает индивидуальным авторством. Авторы первых экранизаций зачастую брали от классической литературы только голый сюжет. По данным справочника «Вся кинематография», к началу1916 г. было экранизировано около 250 литературных произведений такого рода. В 1915 г. в России почти одновременно вышли три экранизации Л. Н. Толстого «Война и мир». Одна из них была поставлена с размахом режиссёрами В. Гардиным и Я. Протазановым, с участием хороших актёров, но всё же, не смогла выйти за рамки «живой картины».

Шагом вперед была экранизация-иллюстрация, когда киноверсия скромно шла за автором, она облагораживала репертуар, формировала художественный вкус и мастерство режиссёров. Самыми блистательными немыми экранизациями стали фильмы «Отец Сергий» Я. Протазанова (1918 г.) и «Поликушка» А. Санина (1919 г.)

В дальнейшем экранизация служила полигоном для экспериментов **со звуком** («Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой, 1934 г.), **цветом** («Сорочинская ярмарка» Н. Экка, 1939 г.), **комбинированными съемками** («Руслан и Людмила» бр. Никитченко, 1939 г.)

Экранизации раннего периода носили уважительный характер по отношению к материалу-источнику. Для многих режиссёров была характерна убежденность в том, что литературный оригинал обладает более высокой ценностью, чем его кинокопия. Своевольность трактовки ставилась в вину. Трепетное отношение крупнейших советских режиссеров к оригиналу текста произведения позволило создать на их основе замечательные фильмы. Постановка Александра Зархи «Анна Каренина» (1967 г.) – блистательный пример такого подхода к классике. Задуманная Сергеем Соловьевым современная версия «Анны Карениной» прекрасная альтернатива для сравнения.

В советском кино экранизации русской классики XIX – начала XX века занимали особое место. С одной стороны, только обращение к хрестоматийным произведениям позволяло нескольким поколениям режиссеров чуть ослабить жесткий идеологический контроль со стороны Минкульта и Госкино. С другой стороны, те же структуры были заинтересованы в продвижении отечественного кино на Запад и не жалели для этого ни сил, ни средств: грандиозная эпопея Сергея Федоровича Бондарчука «Война и мир», удостоенная «Оскара», была подлинным «национальным проектом» своего времени.

Давно замечено, что хорошая литература трудно передается в кино, существует опасность, с одной стороны, иллюстративности, а с другой – пренебрежение к слову автора в случае вольной интерпретации произведения. «Браться за экранизацию Толстого трудно и страшно. Но страх этот полезен. Вредно будет, если мы будем относиться к Толстому, что это, мол, литература, а мы сделаем другое, потому что у нас есть другая специфика», – писал В. Шкловский [4, с. 67].

Споры об интерпретации классического текста ведутся до сих пор. Насколько этично «перелицовывать» классику? Что можно, а что категорически запрещается постановщику экранизации? Что именно воплощается на экране – уникальный читательский опыт создателей фильма или стандартные модели восприятия текста? Что лучше – иллюстрация или свежая трактовка?

Считается, что русские тексты более многослойны и идейно сложнее любых других, отсюда трудность прочтения, привнесение своих субъективных смыслов, желание адаптировать классический текст под зрителя. В этом кроется опасность, с одной

стороны, полностью уйти от оригинала, а с другой – сделать не более чем пособие для старшеклассников. Надо заметить, что любое прочтение Достоевского, Чехова, Гоголя спустя сто с лишним лет само по себе уже является интерпретацией.

В России лучшие экранизации рождались в результате ухода от буквального прочтения, например «Дворянское гнездо» А. Кончаловского или «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова. Часто, чтобы достичь художественного эффекта, надо перестать имитировать канон, отойти от него, проявив смелость и фантазию. Не случайно лучшей экранизацией «Идиота» справедливо считается картина Акиры Куросавы. Куросава перенес действие фильма в послевоенную Японию, сохранив, но несколько выделив основную сюжетную линию. Общее настроение первоисточника Куросава уловил и передал очень хорошо, потому что не копировал мир Достоевского, а вдохновлялся его образами и идеями. Действительно, прав был В. Шкловский, когда писал: «Классика имеет смысл снимать тогда, когда мы сможем воспроизвести его отношение к миру» [2, с. 145].

Оптимальной считается экранизация, в которой литературное произведение переводится на язык кино с сохранением его содержания, духа и слова. Однако на сегодняшний день не выработано критериев объективного сопоставления литературного произведения и его кинематографической интерпретации. Великое произведение литературы все время «прирастает» интерпретациями: литературоведческими, театральными или кинематографическими.

Конечно, у режиссёра-экранизатора всегда есть риск получить обвинение во вторичности, ведь, например, после великолепной экранизации «Идиота» середины 50-х или «Золотого телёнка» конца 60-х сравнение, которое делает современный телезритель, не в пользу последней версии. К тому же сегодня жанр низкого киноискусства – сериал – скрестили с жанром искусства высокого – классической литературой. Литература, с которой работает сериал, должна быть опознана зрителем. По мнению критиков, сериалы опираются на консервативные, семейные ценности и одновременно отрабатывают новые, актуальные модели социального поведения.

Пример питерского режиссёра В. Бортко показал, что многосерийные фильмы по сюжетам классической русской литературы, в которых хорошие актеры ведут диалоги на хорошем русском языке, востребованы на телевидении. Они имеют свою аудиторию, и, оказывается, вполне могут себя оправдать с финансовой точки зрения. Что это за аудитория сегодня? Как ни странно – это пенсионеры и студенты. По данным статистики процент людей среднего поколения, не признающих классическую литературу, на порядок больше, чем у молодого или пожилого поколений. Наибольшей популярностью среди зрителей пользуется фантастика/фэнтези (38 %) и детективы (36 %). На третьем месте – историческая проза, 4 – современная российская проза (23 %). Русская классическая литература только на пятом месте (17 %). Женщины про-

являют к ней больший интерес, чем мужчины: 21 и 13 % соответственно. Из двух столиц больше любят русскую классику в Санкт-Петербурге (28 %), тогда как москвичи чаще читают зарубежную классическую литературу.

Лидером нашего сериального хит-парада стали фильмы В. Бортко. Присуждение сериалу «Идиотъ» Солженицынской премии «За вдохновенное кинопрочтение романа Достоевского «Идиот», вызвавшее живой народный отклик и воссоединившее современного читателя с русской классической литературой в ее нравственном служении» не случайно.

Кажется, что в этом сериале В. Бортко следует не только духу Достоевского, но и «букве», здесь почти полностью сохранен великолепный текст. А это особенно важно, ведь речь идет о большой литературе.

Зритель слышит хорошую русскую речь XIX века. Если же заглянуть в книгу, можно легко обнаружить стилизацию, оказывается, речь героев фильма сильно адаптирована. В одном из интервью В. Бортко отвечает на это замечание: «Достоевский, простите, не Пушкин, у него очень своеобразный язык, с бесконечными вводными, придаточными предложениями, длинными периодами... Необходимы были сокращения, нужно было думать о стилистике. Скажем, монолог князя Мышкина у вазы занимает тридцать страниц, а у нас он – восемь минут. Мы же делали фильм – произведение драматургическое. Потому и линии проводили несколько по-иному, все-таки максимально следуя сюжету и фабуле» [1].

В отличие от Владимира Бортко, Карен Шахназаров, экранизируя «Палату № 6», весь текст оставил в целости и сохранности, правда поместил героев в настоящую психиатрическую лечебницу. Сценарий этого фильма был написан 20 лет назад, главную роль в фильме должен был исполнять сам Марчелло Мастрояни. Но сценаристы не договорились с итальянскими продюсерами, которые настаивали на костюмированном, традиционном фильме «дословно по Чехову».

Роман «Идиот» у нас экранизируют всегда на сломе эпох. В 1957 г., когда снимал Пырьев, сталинскую эпоху только начинала сменять хрущевская оттепель. И сегодня мы ощущаем перемены в обществе. Интерес кино и телевидения к литературе формирует новую национальную идеологию. Обращение к высокой национальной литературе отсылает к символам подлинного и настоящего. Сегодня востребованы «эпичность», внимание к конструкциям «жизненного пути», к семейной истории.

Конечно, никогда видеоряд не сможет заменить произведение. Однако приблизиться к пониманию классики с помощью кино все же можно. Если это умная и талантливая экранизация. С бережным отношением к тексту, к главным идеям автора, с ощущением того, что он остался бы доволен. Приходится признать, что тексты становятся в наше время все менее востребованными, а изображения – все более. Режиссёры, ко-

торые сегодня отваживаются экранизировать классику, приводят людей к литературе, пусть и с запасного входа.

За последние время телезрители увидели сериалы «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Доктор Живаго», «Золотой теленок», «Тихий Дон», «Война и мир» и другие. Герои произведений русской литературы в очередной раз ожили на отечественных телеэкранах. Чем больше будут экранизироваться произведения русских классиков, тем лучше. Это возможность для читателя сравнить текст произведения с режиссерской версией, проявить эрудицию, поспорить на тему, что у режиссера получилось, а что нет.

У кино свои законы: многие вещи из литературных произведений по разным причинам вообще невозможно перенести на экран. Зато кинематограф открывает необозримые просторы для эксперимента. Взгляд на произведения великих авторов через объектив камеры имеет право на существование хотя бы потому, что он позволяет полюбившимся нам по книгам героям зажить новой жизнью. Но чтобы не отвратить зрителей от прочтения оригинала, режиссерам нужно в первую очередь решить: дать волю собственным фантазиям и тогда снять кино лишь по мотивам или, четко следуя первоисточнику, воскресить на экране не только образы, но и душу автора.

Многие из экранизированных произведений не теряют своей современности, в них есть созвучность с нашей жизнью. Во времена дискредитации русского языка экранизация классики может стать частью национального проекта, русскую нацию по-настоящему скрепляет только она.

Библиографические ссылки

1. Бортко В. «Мне всё равно, что снимать» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.peoples.ru
2. Зоркая Н. М. История советского кино. – СПб., 2006.
3. Михалков Н. Интервью // Сеанс. – № 19–20/2010.
4. Шкловский В. Б. За сорок лет. Статьи о кино. – М., 1965.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксенов Павел Викторович, аспирант кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Антоненко Яна Сергеевна, студентка 3-го курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки;

Астахов Олег Юрьевич, ведущий научный сотрудник научного отдела, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Базелика Джулия, преподаватель истории русской культуры государственного университета Милана (Италия);

Бакаева Ирина Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент департамента музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан);

Басалаев Сергей Николаевич, доцент кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург);

Бураченко Алексей Иванович, преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Бычкова Екатерина Евгеньевна, соискатель кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Васькина Ольга Эдуардовна, преподаватель кафедры философии и политологии Кемеровского технологического института пищевой промышленности;

Волох Ольга Васильевна, аспирантка кафедры литературы Омского государственного педагогического университета (г. Омск);

Гаврилов Олег Федорович, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных дисциплин Кузбасского института экономики и права;

Гаврилова Наталья Петровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии Кузбасского государственного технического университета;

Галкина Надежда Александровна, учитель русского языка и литературы Гуманитарной гимназии № 41 (г. Кемерово);

Гегальчий Александр Викторович, попечитель Международного фонда «Русская премия» (г. Прага,Чехия);

Гениева Екатерина Юрьевна, доктор педагогических наук, профессор, Генеральный директор Всероссийской государственной библиотеки иностранной литерату-

ры им. М. И. Рудомино, первый вице-президент Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений;

Глембоцкая Яна Олеговна, кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной и творческой работе Новосибирского государственного театрального института;

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки;

Горбова Евгения Николаевна, преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Греджева Елена Владимировна, преподаватель кафедры русской литературы Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина;

Григорьянц Наталья Валентиновна, аспирантка кафедры философии, права и социально-политических дисциплин Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, зав. кафедрой фотовидеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Двуреченская Анастасия Сергеевна, кандидат культурологии, и. о. заведующего кафедрой культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки;

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Новосибирского государственного университета экономики и управления;

Елескина Ольга Владимировна, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и культуры России Кемеровского государственного университета;

Елисеенков Геннадий Симонович, заведующий кафедрой дизайна, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Елкина Мария Владимировна, кандидат филологических наук, старший преподаватель филиала Сочинского государственного университета туризма и курортного дела (г. Омск);

Еременко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки;

Жарких Александр Владимирович, старший преподаватель кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Жердев Евгений Васильевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного проектирования предметно-пространственной среды Российского государственного университета туризма и сервиса (г. Москва);

Жилина Наталья Павловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Российского государственного университета им. Иммануила Канта (г. Калининград);

Зауэрвайн Лариса Теодоровна, кандидат философских наук, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств, начальник Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области;

Зубов Александр Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства Новосибирского государственного театрального института (г. Новосибирск);

Зырянов Олег Васильевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького (г. Екатеринбург);

Казарин Сергей Николаевич, доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Калашникова Анна Леонидовна, ассистент кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета;

Кизицкая Елена Олеговна, ведущая телепрограмм Государственной телерадиокомпании «Кузбасс»;

Косяков Геннадий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Омского государственного педагогического университета;

Кузнецов Илья Владимирович, доктор филологических наук, доцент кафедры гуманитарного образования Новосибирского института повышения квалификации и переподготовки работников образования;

Кудрина Екатерина Леонидовна, доктор педагогических наук, профессор, ректор Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Кумпель Елена Александровна, аспирантка кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета;

Кшондзер Мария Карловна, доктор филологических наук, член Международного Мандельштамовского общества (г. Любек, Германия);

Литовченко Мария Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Максюкова Светлана Борисовна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Кузбасского государственного технического университета;

Маслова Тамара Яковлевна, доцент кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Матевосян Аветик Жораевич, заместитель директора средней общеобразовательной школы № 95 г. Кемерово;

Медведева Нина Владимировна, аспирантка, преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Миненко Артем Геннадьевич, аспирант кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, директор центра исследований духовной антропологии при Кемеровском государственном университете культуры и искусств;

Мироненко Елена Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Михайлов Юрий Иннокентьевич, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и культуры России Кемеровского государственного университета;

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Морозов Сергей Борисович, кандидат философских наук, преподаватель Кузбасской государственной педагогической академии (г. Новокузнецк);

Неретин Олег Петрович, директор Департамента науки и образования Министерства культуры Российской Федерации;

Никонов Вячеслав Алексеевич, исполнительный директор фонда «Русский мир»;

Оленич Людмила Владимировна, доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Плотникова Анна Алексеевна, аспирантка кафедры русского языка Томского государственного университета;

Подковырин Юрий Владимирович, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Попова Наталья Сергеевна, старший преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Редько Ольга Валерьевна, старший преподаватель кафедры культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Рогова Евгения Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета;

Руднева Елена Леонидовна, доктор педагогических наук, заместитель губернатора Кемеровской области;

Рябчевская Жанна Александровна, старший преподаватель кафедры оркестра и ансамбля (эстрадного) Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Сафонова Дарья Викторовна, студентка 5-го курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки;

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Скударнова Галина Сергеевна, профессор кафедры культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Сокол Ольга Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Соколов Алексей Михайлович, кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург);

Сунь Юйхуа, профессор, ректор Даляньского университета иностранных языков (КНР);

Умнова Ирина Геннадьевна, зав. кафедрой теории и истории искусств, кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Ушакова Наталья Владимировна, соискатель Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки;

Федосеева Татьяна Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина;

Фрейверт Людмила Борисовна, кандидат философских наук, доцент института дизайна и технологии упаковки Московского государственного университета технологий и управления (г. Москва);

Хасянова Марина Гумеровна, преподаватель кафедры философии и социологии Кемеровской государственной медицинской академии;

Худенко Елена Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Алтайской государственной педагогической академии;

Чепурина Вера Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Шарифова Салида Шаммед кызы, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела современной азербайджанской литературы Института литературы Национальной академии наук Азербайджана (г. Баку, Азербайджан);

Штуден Лев Леонидович, доктор культурологии, профессор кафедры философии Новосибирского государственного университета экономики и управления;

Шунков Александр Викторович, проректор по научной и инновационной деятельности, кандидат филологических наук, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ…….. 3

Обращение к участникам конференции исполнительного директора Фонда «Русский мир» *Вячеслава Алексеевича Никонова*…….....….. 7

Обращение к участникам конференции директора Департамента науки и образования Министерства культуры Российской Федерации *Олега Петровича Неретина*……..... 8

Обращение к участникам конференции *Преосвященнейшего Аристарха,* епископа Кемеровского и Новокузнецкого……. 9

Обращение к участникам конференции заместителя губернатора Кемеровской области *Елены Леонидовны Рудневой*……. 10

Обращение к участникам конференции ректора Даляньского университета иностранных языков, профессора *Сунь Юйхуа*……..……... 11

Обращение к участникам конференции ректора Кемеровского государственного университета культуры и искусств доктора педагогических наук, профессора *Екатерины Леонидовны Кудриной*……. 12

Обращение к участникам конференции генерального директора Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино, первого вице-президента Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений доктора педагогических наук, профессора *Екатерины Юрьевны Гениевой*……..….. 12

Раздел 1. КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

Гаврилов О. Ф., Гаврилова Н. П. Феномен понимания в механизме культурной самоидентификации ……..…… 14

Астахов О. Ю. Рефлексивность идентификации в культуре XX в. ……... 19

Донских О. А. Культурные проекты России (о соотношении культуры и цивилизации в русской истории)……. 29

Соколов А. М. Держава или империя: слово и дело в истории русского самосознания …… 40

Миненко Г. Н., Рябчевская Ж. А. Специфика культурной динамики России….. 46

Штуден Л. Л. Феномен красоты в пространстве культуры и языка…….. 55

Сокол О. В. Идентификация русской культуры на примере музыкального искусства…… 62

Максюкова С. Б. Соборность как русский путь от общины до гражданского общества……..... 69

Морозов С. Б. О некоторых тенденциях развития православной культуры в современном российском обществе……. 75

Миненко А. Г. Русский национальный характер в историософии Н. А. Бердяева и Г. П. Федотова: методологический анализ……. 83

Васькина О. Э. Проблема трансформации социокультурных качеств русского крестьянства в 20–30-е гг. XX в. ….……... 89

Гегальчий А. В. «Карпатская Русь»: мифы и реальность…… 95

Матевосян А. Ж. Российская диаспора в Армении……. 103

Елескина О. В. Культурная политика России как форма государственного самоопределения……... 110

Жарких А. В. Москва-Петербург: противостояние столиц…….. 116

Зауэрвайн Л. Т. Национально-культурная самоидентификация народов и народностей Российской Федерации как приоритет региональной культурной политики администрации Кемеровской области……..…… 124

Аксенов П. В. Взаимодействие транснациональной и российской элиты в рамках процесса глобализации……..… 132

Двуреченская А. С. Отечественная массовая культура в контексте глобализации……...… 138

Хасянова М. Г. Идентификация студента в условиях корпоративной культуры российского вуза.……..… 145

Раздел 2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Зырянов О. В. Испытание традицией: феномен русской классической словесности в этноконфессиональном аспекте…….…… 153

Кузнецов И. В. Риторические механизмы трансформации макродискурса русской словесности……...… 161

Глава 2.1. ***Феномен русской литературы: от Древней Руси к XVIII веку***

Михайлов Ю. И. Вещественная атрибутика ранжированной культуры в контексте христианской традиции Древней Руси……... 170

Оленич Л. В. Слово и образ как объекты символического толкования в теоретических и богословских текстах Раннего Средневековья и Нового времени…... 176

Шунков А. В. Обрядово-церемониальные тексты XVII века и их роль в развитии русской словесности…….. 182

Кумпель Е. А. «Восторг» и «вдохновение» в русской поэзии конца XVIII – начала XIX веков: И. И. Дмитриев, Г. Р. Державин, К. Н. Батюшков……. 189

Глава 2.2. ***Феномен русской литературы: первая половина XIX века***

Жилина Н. П. Два женских портрета в незавершенных повестях А. С. Пушкина…… 198

Греджева Е. В. Героини русской прозы 1820–1830-х годов XIX века: поиски женского счастья…….. 204

Волох О. В. История русской литературы в рецепции Н. В. Гоголя и И. В. Киреевского…… 210

Галкина Н. А. Религиозно-философская интерпретация образа Чичикова в первом томе поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»……... 216

Косяков Г. В. Художественная онтология философской лирики любомудров.… 224

Калашникова А. Л. Поэтика стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..»……... 232

Федосеева Т. В. М. Н. Катков и славянофильское движение 1860-х годов….. 238

Глава 2.3. ***Феномен русской литературы: вторая половина XIX – первая половина XX века***

Литовченко М. В. «Онегинские» мотивы в рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином»……... 250

Елкина М. В. Фольклорный сюжет «Снегурочка» в литературе Серебряного века..……... 254

Кшондзер М. К. Слово и молчание в поэзии Осипа Мандельштама……..… 261

Базелика Джулия. Русское слово в ахматовском восприятии библейского мира 269

Худенко Е. А. Слово и поведение: жизнетворчество М. Зощенко и М. Пришвина как метатекст советской литературы 1930–1940-х гг. …… 278

Глава 2.4. ***Русская литература в культуре XX – начала XXI века: феномен Новейшего времени***

Глембоцкая Я. О. Автопортрет эмигранта в русской лирике второй половины XX века и традиции скоморошества……... 285

Рогова Е. Н. Контекст и множественность смыслов в постмодернистском произведении…… 293

Шарифова С. Ш. Проблемы интерпретации и фальсификации в художественно-исторической романистике: сознание автора как фактор трансформации общественного сознания…….. 300

Подковырин Ю. В. Соотношение повествовательного и драматического компонентов в пьесе С. М. Решетникова «Бедные люди, блин»……..… 307

Плотникова А. А. Жанр лирической миниатюры в Интернете как форма речевой художественной практики……. 313

Мироненко Е. А. Мифопоэтическое слово в прозе Чингиза Айтматова…… 320
Бычкова Е. Е. Магия слова в детской культуре: отговорки…… 328

Раздел 3. СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ: ЭВОЛЮЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

Глава 3.1. *Театральное искусство*

Зубов А. Е. Трансформация требований к слову в художественных практиках XX столетия……... 334
Басалаев С. Н. О границах интерпретации авторского текста в современной театральной практике……... 342
Редько О. В. Авторское коммуникативное намерение и характер аудитории как критерии выбора драматургического материала в театральном искусстве…. 348
Григорьянц Н. В. Особенности речевой культуры в ситуации интерактива……. 353
Чепурина В. В. Исповедальное слово в самоопределении героя «новой драмы». 358
Бураченко А. И. Аксиологический статус печатного «слова о театре»: смена парадигмы? …….. 365
Кизицкая Е. О. Речевая культура электронных СМИ: причины трансформации на рубеже веков……. 374
Скударнова Г. С. Речевая культура – средство профессиональной самореализации диктора…… 381
Прокопова Н. Л. Революционные и эволюционные изменения в сценическом слове XX столетия…… 386

Глава 3.2. *Музыкальное искусство*

Мороз Т. И. Слово в музыкальном опыте: философский аспект проблемы…….. 393
Демешко Г. А. «Ключевое слово» музыки и современность (размышления о судьбах мелодики в музыке XX – начала XXI вв.)……..…….. 399
Бородин Б. Б. Слово в нотном тексте……..… 408
Еременко Г. А. Вербальное и невербальное «слово-символ» в инструментальной музыке А. Шенберга…….…… 416
Гончаренко С. С. Вопросы поэтики оперного либретто (на примере оперы Д. Кривицкого «Черный обморок»)…… 424
Бакаева И. А. Сюжетные архетипы в русской литературе и музыке: к вопросу о преемственности…… 433
Сафонова Д. В. Взаимодействие слова и музыки в мелодраме Е. И. Фомина «Орфей»……. 441
Антоненко Я. С. Д. Кривицкий: авторский анализ сонат для струнных и духовых инструментов……. 449

Ушакова Н. В. Символика поэтического текста марианских антифонов…….. 456

Медведева Н. В. Духовные и светские тексты в творчестве С. Б. Толстокулакова……. 463

Умнова И. Г. Литературные опыты в творчестве композиторов…… 470

Глава 3.3. ***Визуальное искусство***

Жердев Е. В. Художественная функция метафоры в языке дизайна……..… 484

Фрейверт Л. Б. «Слова» о «вещах»: роль в дизайне ……...…… 479

Елисеенков Г. С. Слово и визуальный образ в мышлении дизайнера…… 494

Попова Н. С., Горбова Е. Н. Слово и костюм в советской России 1920–1930-х годов…….. 502

Казарина Т. Ю., Казарин С. Н. *Х*удожественно-графическая интерпретация литературного текста…… 508

Гук А. А. Исторические формы эстетического функционирования слова в творчестве отечественных киновидеолюбителей……...… 514

Маслова Т. Я. Тенденции использования слова в документальном видеотворчестве на телевидении…….. 519

Светлакова Е. Ю. Эволюция экранизации русской классической литературы… 530

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ…….…… 536

Научное издание

РУССКОЕ СЛОВО
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ И СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Сборник статей

по материалам Российской научно-практической конференции
с международным участием
«Русское Слово в культурно-историческом контексте»
(Кемерово – Далянь, 22 октября 2010 года)

Том I

Редакторы:
А. А. Лушпей, Н. Ю. Мальцева
Т. В. Сафарова, Ю. А. Сивушкина
М. В. Чупина

Дизайнеры:
К. А. Боряк, М. А. Иноземцев

Компьютерная верстка
М. Б. Сорокиной

Подписано к печати 30.11.2010. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 38,0. Усл. печ. л. 64,2.
Тираж 100 экз. Заказ № 225

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru