КУЛЬТУРОЛОГИЯ, КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ СОЦИУМЕ

Сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» (Кемерово, 16–17 февраля 2007 г.)

Часть 2

Кемерово 2008

УДК 008
ББК 71.0
К90

Редакционная коллегия:

Г. Н. Миненко, доктор культурологии, доцент,
зав. кафедрой культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств (ответственный редактор);
О. А. Донских, доктор философских наук, профессор,
зав. кафедрой философии Новосибирского государственного университета экономики и управления;
А. М. Кулемзин, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музейного дела Кемеровского государственного университета культуры и искусств;
Н. Л. Прокопова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культуры речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств;
В. В. Туев, доктор педагогических наук, профессор,
зав. кафедрой социально-культурной деятельности
Кемеровского государственного университета культуры и искусств;
Л. А. Ходанен, доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы и фольклора
Кемеровского государственного университета

К90 Культурология, культура и искусство в современном российском социуме [Текст]: сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» (Кемерово, 16–17 февраля 2007 г.). – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2008. – Ч. 2. – 436 с.

ISBN 978-5-8154-0157-0.

Сборник включает статьи, посвященные вопросам специфики культурологии как науки, культурологическим интерпретациям образования, культуры и искусства в аспекте их взаимосвязи с историческим и современным контекстом российского социума.

Предназначен для научных сотрудников, студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных вузов.

УДК 008
ББК 71.0

ISBN 978-5-8154-0157-0

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2008

Раздел 1. ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

С. В. Бондаренко, Н. В. Гончарова
Кемерово

ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ: КУЛЬТУРОЛОГИЯ ИЛИ АНТРОПОЛОГИЯ?

По данным статистического справочника «Учебные заведения Министерства культуры Российской Федерации в цифрах» в России в 2003 году функционировало 59 вузов культуры и искусств, в том числе 44 вуза федерального подчинения. Наряду с ними действуют 12 вузов местного ведения. Систему высшего образования отрасли культуры образуют вузы различных типов: университеты, академии, институты, консерватории, школы-студии. Во всех 59 вузах культуры и искусств дисциплина «Культурология» включена в блок подготовки студентов по гуманитарным и социально-экономическим дисциплинам, и по решению ученых советов может стать обязательной для всех специальностей.

За рубежом, например в Великобритании, в настоящее время 44 университета предлагают изучение антропологии как основного предмета в программе высшего образования. В структуре университетов США существует 300 самостоятельных факультетов антропологии или культурной антропологии. Число ученых, посвятивших себя антропологии, стремительно растет во всем западном мире. Например, по данным Американской антропологической ассоциации, число ее членов увеличилось с 1101 в 1940 году до 2260 в 1950 году и до 6420 в 1970 году. Сегодня же насчитывается 10500 человек.

Подобный рост интереса к антропологии обусловлен не только научно-познавательными мотивами, но и стремлением людей познать самих себя во всем культурном многообразии. Представляется, что подобный факт можно объяснить и чисто практическими целями: современная глобализация общественных процессов означает интенсификацию таких взаимодействий различных групп интересов (экономических, политических и т. д.) во всем мире, которые могут осуществляться только в форме

межкультурных контактов. Поэтому понимание особенностей культуры намного повышает вероятность адекватной оценки возможных результатов взаимодействия тех или иных общественных субъектов.

Культура в антропологии рассматривается с точки зрения относительности ценностных установок каждой культуры. В культурологии культура – это тотальность ее бытия и междисциплинарность исследований [6].

Антропология трактует культуру в научном (социальном и этнографическом) смысле. В понимании антропологов культура в российской культурологии связывается, прежде всего, с художественной и просветительской практикой и включает в себя метод, а не только объект исследования.

Антропология исследует людей в их культурном контексте и во всех аспектах социального поведения. Антропология проводит исследование людей и их образ жизни через временной и пространственный диапазон человеческих событий. Антропология включает четыре дисциплины: социальная/культурная антропология, археология, физическая/биологическая антропология, лингвистика. Ключевым понятием антропологии является «культура». В антропологии культура понимается как поведение, мысли и чувства людей, которые являются членами различных социальных групп.

Культурология исследует разнообразие культур, их функции и взаимодействие. Культурология выступает в качестве дисциплины, цель которой – соединить множество культурных феноменов, изучаемых философией, историей, социологией и др.

Культурология стремится исследовать культуру как ключевое понятие всех существующих и возможных феноменов, которые освобождают людей от их естественных условий и физических зависимостей.

Антропология стремится понять культуру во всех ее формах и проанализировать социальный и политический контекст, в пределах которого она проявляется, но он не является доминирующим. Культурология манифестируется через самосознание культуры; ее миссия состоит не в том, чтобы управлять культурой через учреждения власти, а быть ее самоуправляющимся сознанием.

Предмет антропологии – социальное, культурное и биологическое разнообразие людей, отношения, которые объединяют социальные и культурные явления, образ жизни, видение мира, менталитет, этническая психология, формы духовной деятельности человека.

Предмет культурологии – различные формы культур (исследования могут базироваться на анализе текста, отдельных аспектов развития ду-

ховной культуры), закономерности становления и развития различных субъектов культуры, сущность и содержание процессов сохранения, трансляции, освоения и изменения традиций, ценностей, норм

Как известно, в европейских языках не получило распространение слово «культурология» (culturology), очень удобное для русского сознания, а словосочетания «Cultural Studies», «Human Studies» с трудом поддаются переводу на русский язык.

В Оксфордском словаре указывается на то, что слово Kulturologie впервые использовал немецкий ученый В. Оствальд в 1913 году, а английский термин Culturology впервые употребил в 1939 году американский антрополог Л. Уайт [3, с. 187].

В своем сочинении «Система наук», созданном в 1915 году, выдающийся немецкий химик и лауреат Нобелевской премии Вильгельм Оствальд говорил: «Я, следовательно, много лет назад предложил именовать обсуждаемую область наукой о цивилизации, или культурологией (Kulturologie)» (цит. по: [1, с. 372]). В более ранних трудах этого ученого употребление данного термина обнаружено не было.

Л. Уайт впервые употребил слово «культурология» в печати в 1939 году, хотя он пользовался им в своих курсах за несколько лет до этого времени. В 1943 году доктор Ченг-Че-Ю написал книгу на китайском языке «Контраст восточных и западных культур» с подзаголовком «Введение в культурологию». Он отмечал, что и прежде использовал термины «культурология», «культурософия» в своих публикациях на китайском языке. Профессор Института антропологии Национального университета Сунь Ятсена в кантоне Хуань Вэн Шан опубликовал ряд статей по культурологии.

«Cultural Studies» – название научной дисциплины, изучающей явления культуры, очевидно, не совпадает по методам исследования с культурологией, но соотносима с нею по объектам. Дисциплина «Cultural studies» в лице своих основоположников заявляла себя как средство утверждения равноправия и равноценности культур. «Cultural studies» ведет речь о научном бесстрастном подходе вне ценностных предпочтений; она табуирует проявление политической некорректности. Сегодня культурология стоит на распутье между образом ее западного варианта типа «Cultural studies» и собственным путем, исходящим из традиций отечественной мысли. На русский язык термин «Cultural studies» переводится то как «культурология», то как «культурные исследования». Группа исследователей из Европейского университета в Санкт-Петербурге перевела этот термин как «культуральные исследования».

На сегодняшний день проблема международной верификации российской культурологии остается еще не решенной. Западное научное и образовательное направление «Cultural studies» охватывает проблемное поле, близкое к российской гуманитарной культурологии и занимает промежуточное положение между историей, филологией и антропологией.

Государственные образовательные стандарты, существующие в России, имеют мало аналогов в подавляющем большинстве зарубежных стран. Министерство создает вуз и дает право преподавать, и через 5 лет, когда проходит первый выпуск, оно его же аттестует. То есть аттестация в России рассматривается как этап подтверждения качества. Причем аттестация состоит из двух этапов – внутренняя аттестация и внешняя, которую возглавляет чиновник из министерства.

Одним из основополагающих принципов Болонского процесса является академическая автономность вузов, исключающая (либо сводящая к минимуму) какое бы то ни было государственное регулирование образовательной деятельности в университетах.

Тем не менее, это не означает полное отсутствие профессиональных стандартов высшего образования в западных странах. В большинстве случаев функцию определения образовательных стандартов качества выполняет не государство и государственные структуры, а профессиональные сообщества, такие как Европейская Ассоциация Университетов, Европейская Сеть по Обеспечению Качества Высшего Образования, Европейская Комиссия, Национальный Союз Студентов Европы, а также национальные агентства и ассоциации. В Америке основная роль отводится самим университетам, причем во многих есть собственные оценочные центры, и независимым оценочным организациям (профессиональным сообществам).

Государство должно контролировать качество, но оно должно прислушиваться к мнению профессиональных сообществ. На заседании рабочей группы в Риме и в Берлине говорилось о создании в Европе панъевропейской ассоциации, то есть при аккредитации, проверке качества какого-либо национального вуза будет участвовать представитель или несколько представителей любой из стран Европейского содружества.

В американском высшем образовании меньше иерархии. К тому же по сравнению с российским образованием оно более демократично, что проявляется и в отношениях между студентами и профессорами. В Америке студент общается с профессором или с ассистентом профессора как с источником профессиональных знаний, как с коллегой. Так, на сайтах американских вузов можно найти подробную информацию о преподавательском составе: имена преподавателей, их ученую степень (место и

дату получения ученой степени), образование, специализацию, личные и профессиональные интересы, публикации, а также номер телефона и адрес электронной почты. Для любого студента университет (в том числе и профессор) должен быть оперативно доступен из любой точки и в любое время. На сайтах российских вузов информация о преподавательском составе включает в себя имена преподавателей, их должности, ученую степень и список публикаций.

Серверы факультетов и университетов в США превращены в многоцелевые информационные порталы, обеспечивающие всем необходимым. Все материалы курса размещаются на сайте профессора, и студенты имеют круглосуточный доступ к этому сайту, на котором они также общаются со своим профессором и оставляют ему свои послания и готовые письменные работы. На сайте размещена исчерпывающая информация по каждому курсу обучения: описание курса, расписание занятий (место и время проведения занятий), задания, требования к экзаменам (формат и оценка).

В соответствии со стандартными требованиями профессор должен с самого начала обеспечить программу курса, которая размещается в Интернете. Курс включает в себя лекции, семинары, домашние работы, несколько экзаменов. В первые дни семестра студентам сообщается примерное содержание курса и расписание, что дает возможность студенту право выбора: продолжить изучение или отказаться от прослушивания данного курса.

Американские и английские вузы предлагают студентам большое количество курсов по антропологии. Как правило, студенты предпочитают получить узкую специализацию. Так, например, в университете Бостона (факультет антропологии) предлагаются следующие курсы: «Шимпанзе и эволюция поведения человека», «Народы Азии в Америке». А в Королевском университете (Queen's University, Belfast) на факультете социальной антропологии студенты могут получить дополнительную специализацию по этномузыке. В университете Бирмингема на факультете антропологии работает центр Западной Африки.

Характеристика программ американских вузов:

• практическая деятельность по данному предмету с целью удовлетворения интересов и потребностей студентов старших курсов;

• рефлексивный подход для привлечения студентов к изучению вопроса о том, как антропология соотносится с их собственной жизнью;

• антропология дома/Европы, что свидетельствует о том, что полевые работы могут осуществляться в западных и в незападных обществах;

• размытость границ между дисциплинами показывает связь между антропологией и социологией, географией, историей и т. д.

В 1989 году в связи с реорганизацией содержания всего блока мировоззренческих дисциплин в вузах СССР, культурология была легализована как новое направление (специальность) высшего образования и как общеобразовательная дисциплина. В стране начали открываться первые культурологические кафедры, создаваться учебники по общеобразовательной культурологии.

С 1996 года культурология была введена в номенклатуру специальностей Миннауки и ВАК РФ, были учреждены ученые степени доктора и кандидата культурологии, стали открываться диссертационные советы по культурологическим специальностям. Но у культурологии были не только сторонники, но и противники, которые упорно боролись с наукой о культуре как сферой знаний, неизбежно конкурирующей в ряде проблемных областей с философией, а также практически со всеми социальными и гуманитарными науками. Серьезный кризис наступил в 2000 году, когда Министерство по делам науки и изобретений издало приказ, закрывающий культурологию в качестве самостоятельной науки и ликвидирующий все культурологические ученые степени. Взрыв возмущения деятелей гуманитарной сферы, поддержанный известными деятелями литературы и искусства и негативная позиция Министерства образования и Министерства культуры привели к отмене этого приказа и выработке компромиссного решения.

В настоящее время в России существует направление высшего образования по специальности «Культурология». Общеобразовательный курс культурологии включен в цикл гуманитарных и социально-экономических дисциплин учебных планов всех вузов по всем специальностям по действующему Госстандарту высшего профессионального образования. В отличие от Номенклатуры специальностей научных работников, принятой в 2000 году Министерством науки и ВАК РФ, где к культурологии помимо теории культуры отнесены исследования в области охраны и реставрации культурных объектов, в классификаторе направлений и специальностей высшего профессионального образования и Государственном стандарте РФ культурология ограничена только областью фундаментальных знаний по теории и истории культуры, а квалификационные ориентации – подготовкой специалистов для научно-исследовательской, преподавательской и управленческой работы в сфере культуры. Прикладная культурология отнесена к специальностям: музееведение, социально-культурная деятельность и др.

Отныне собственно культурологией признается преимущественно ее гуманитарное направление, которое осталось специфической вузов-

ской сферой знания. Что касается социальной культурологии, то и она присутствует в программе подготовки культурологов, занимая примерно 20 % ее объема.

В США для того, чтобы убедить абитуриента, что именно их вуз является для него лучшим вариантом, члены приемной комиссии вынуждены приводить всевозможную статистику о том, какая карьера ждет выпускников данного вуза. Для студентов нетипично получать магистерскую или докторскую степень в том же университете, где он получил степень бакалавра. Аналогично, выпускники аспирантур никогда не устраиваются работать в университет в том же вузе, где они защищают диссертацию. Дело в том, что, принимая собственных выпускников на работу или дальнейшее обучение, вуз тем самым показывает, что больше их выпускники нигде не востребованы. Поэтому вуз пытается помочь своим студентам в трудоустройстве, что потом отражается в рекламной статистике.

Высшее образование в США находится под воздействием государства, рынка и академического сообщества. Рынок весьма жестко контролирует образование, что выражается в конкуренции программ, преподавателей, студентов, программ поддержки исследований и университетов в целом.

Сигналы университетам от рынка труда могут проходить через различные каналы. В этом качестве могут выступать федеральные и местные власти, работодатели, попечительские советы, университетские службы трудоустройства, бывшие выпускники университета и др. Необходимо учитывать, что университеты США тесно контактируют с властями штатов, в которых они расположены, с фирмами, исследовательскими организациями и в большей степени выстраивают свою работу в соответствии с их нуждами, в частности, готовят специалистов для практической деятельности.

В настоящее время наблюдается рост выпускников – специалистов по прикладной антропологии. Согласно исследованиям, проведенным Американской антропологической ассоциацией (ААА), неакадемическая занятость антропологов достигала 5,1 % в 1986 году, а в начале 1990-х годов уже каждый третий выпускник кафедр антропологии находил себе место работы вне академии, и эта тенденция закрепилась. В 1997 году 29 % выпускников антропологических кафедр работали вне университетов, а сейчас для выпускников с научной степенью гораздо больше вакансий в прикладной сфере, чем в академии.

Предмет «прикладная антропология» был установлен в качестве специализации в Оксфорде в 1906 году, хотя сам термин использовался ранее, еще в 1860-х годах Джеймсом Хантом, основателем Лондонского Антропологического общества [4]. Согласно британскому Словарю

социальных наук, А. Рэдклиф-Браун впервые использовал этот термин в своей статье «Антропология как общественное служение и вклад в него Малиновского», опубликованной в 1930 году. «С точки зрения самого Б. Малиновского, “практикующая” и “прикладная антропология” есть синонимы, означающие прикладную деятельность вне академической сферы, направленную на решение различных проблем» [3, с. 25].

Прикладные антропологи находят себя в многочисленных видах деятельности. Хотя большинство являются исследователями, антропологи часто становятся специалистами в социальных сферах, медиаторами, координаторами, администраторами, культурными и политическими «мотиваторами» [2]. Они производят оценку эффективности программ и проектов, активизируют местное население на общественно значимую деятельность. Распространенные сферы деятельности антропологов – это здравоохранение, образование, международное развитие, планирование, энергетическая политика, жилищная политика и социальное обеспечение [7].

Прикладные антропологи могут работать в различных условиях: в качестве краткосрочных или долгосрочных консультантов, правительственных служащих, по контракту с фирмой, общественной правозащитной организацией, в академических учреждениях, на государственной службе или в органах местного самоуправления.

Динамичный рынок труда требует от выпускников университетов междисциплинарной подготовки. Такая подготовка расширяет возможности выпускников на рынке труда, что позволяет им чувствовать себя более уверенно. Гибкость учебных планов в американских университетах, когда значительную часть курсов можно выбирать и самостоятельно формировать свой учебный план и порядок изучения различных дисциплин, способствует получению студентами междисциплинарной подготовки. Кроме того, под воздействием требований рынка труда в университетах разрабатываются и вводятся междисциплинарные курсы, содержание которых нацелено на конкретные задачи. Эти курсы выстраиваются не по отраслевым направлениям, а по проблемным полям практической деятельности, при этом тематическая направленность связана с актуальной американской и международной деятельностью.

Студенты зачастую ориентированы практически, образование имеет для них в первую очередь инструментальную ценность. В результате они выбирают для себя прикладные направления образования. При этом студенты имеют возможность «голосовать ногами». Если курс выбирает малое количество студентов, этот курс закрывают. Если университет не предлагает курсы, нужные студентам, он несет соответствующие потери.

Карьерные возможности выпускников-антропологов:

1. Социокультурная и медицинская антропология:

• образование: преподавание, составление программ и учебных планов, организация музейных выставок и образовательных программ;

• здравоохранение: ЮНИСЕФ, контроль над распространением заболеваний, исследовательская работа в области здравоохранения, оценка ущерба вследствие массовых заболеваний;

• государственный сектор: эксперт в области международных отношений, правосудия, иммиграционной политики, социальной службы, культурного наследия;

• корпоративный сектор: журналистика, реклама, исследование рынка, межкультурная коммуникация;

• наука: антропология, культурная география, культурные исследования, социальная работа.

2. Археология:

• музеи: составление и курирование выставок, администрирование, работа с артефактами;

• государственный сектор: культурные ресурсы, культурное наследие, управление федеральной землей;

• корпоративный сектор: управление культурными ресурсами, консультирование строительных фирм, фирм по оценке окружающей среды, журналистика;

• наука: антропология, классическая археология, историческая археология, география.

3. Биологическая и физическая антропология:

• музеи: образовательные программы, курирование выставок;

• зоология: охрана приматов, сохранение приматов;

• общественный сектор: исследования в области прав человека, исследования в области криминалистики;

• медицина: эпидемиология, адаптация человека, история заболеваний.

• наука: биологическая антропология, биоархеология, эволюционная антропология, биомеханика.

4. Лингвистика:

• образование: преподавание (языки, литература), составление программ и учебных планов, организация музейных выставок и образовательных программ;

• здравоохранение: патология речи, аудиология, анализ речи;

• компьютерная лингвистика: программа распознавания речи, перевод, компьютерный лингвистический анализ;

• государственный сектор: международные отношения, правосудие (переводчик), иммиграция;

• издательское дело: перевод, лексикография;

• корпоративный сектор: реклама, связи с общественностью;

• наука: антропология (лингвистическая антропология), компьютерные технологии (компьютерная лингвистика), факультеты иностранных языков, психология (психолингвистика).

Отечественная действительность демонстрирует удаление производителей образовательных услуг от работодателей. Необходимы усилия для того, чтобы содержание образования в большей степени соответствовало требованиям рынка труда.

Карьерные возможности выпускников по специальности «культуролог»:

• научно-исследовательские и проектные организации, связанные с изучением культуры, сохранением и освоением культурного и природного наследия;

• государственные учреждения и общественные организации, занимающиеся управлением культурой и охраной памятников истории и культуры;

• культурные и образовательные учреждения.

Самой распространенной моделью обучения в российском культурологическом образовании является модель «конвейера». Данная модель ориентирована, прежде всего, на передачу твердых и глубоких знаний классических образцов из наук и искусств. Она включает в себя следующие уровни: передача объема информации, упакованной в учебные предметы; предметная подготовка, специализация знаний, углубленное изучение предметов; профессиональная академическая подготовка, создание ситуаций самоопределения через разработку и внедрение авторских курсов, мастерских, лабораторий. Подтверждение этой модели можно найти в государственных образовательных стандартах по специальности «Культурология», где приведены компетенции выпускника-специалиста. Он должен:

• обладать фундаментальной профессиональной подготовкой по теории, истории, методологии культуры, другим гуманитарным дисциплинам, создающим целостное представление о своеобразии культурных феноменов, их содержании, динамике, функциях, возможностях познания и прогнозирования;

• свободно ориентироваться в культурологической литературе на русском и одном из иностранных языков, владеть навыками библиографического анализа; владеть основами одного из древних языков;

• иметь представление: о месте культурологии в современном гуманитарном знании; о сущности культуры, ее структуре, формах и основных функциях;

• уметь свободно ориентироваться в теориях, подходах, школах, концепциях мировой и отечественной культурологии;

• уметь использовать полученные навыки анализа современной социокультурной ситуации, делать прогнозы и принимать решения; использовать специальные знания и профессиональные навыки для изучения культуры, сохранения и освоения природного и культурного наследия, преподавания культурологии в образовательных учреждениях; применять нормативно-правовые основы культурной деятельности в своей профессиональной культуре, в решении задач управления в сфере культуры.

«Проектная» модель обучения представлена в американском образовании. Главный результат работы данной модели – способность создавать новые профессиональные структуры, таким образом, в образовательном пространстве, кроме культурных текстов, учебников и электронных средств обучения, необходимо выстраивать пространство проектов и игровых имитаций, а также целевых предпрофессиональных работ, работая в которых и над которыми человек формирует профессионализм нового типа – метапредметного. Компетентность по специальности «антропология» включает в себя:

• умение распознать, оценить и максимально использовать различные теоретические достижения дисциплины и собрать воедино связующие звенья теории, такие как социология, философия, история;

• осознание себя в природном и социальном контекстах, осознание роли антропологов и этнографов в сборе и интерпретации информации;

• знакомство с коллекциями этнографической и материальной культур в музеях и других образовательных учреждениях;

• умение практически применять антропологические навыки;

• осведомленность и умение объяснять социальные и исторические изменения парадигм и обычаев;

• умение распознавать и анализировать контексты, в которых отношения власти, полов, этноса и расизма влияют на формы, принимаемые человеческим сообществом;

• оценивание взаимосвязей между различными аспектами социальной и культурной жизни.

Таким образом, сравнительный анализ показал, что образование в области антропологии и конкурентоспособность этой профессии на рынке труда намного выше на Западе, чем в России. Следовательно, обучение в области культурологии должно быть направлено на расширение прикладных направлений, что, влечет за собой более тесные контакты с орга-

нами власти, фирмами и организациями. Университеты должны готовить студентов для практической деятельности. Этому может также способствовать междисциплинарная подготовка выпускников, что несомненно, скажется на их конкурентоспособности на рынке труда и повысит престижность данной профессии.

Литература

1. Уайт Л. А. Энергия и эволюция культуры // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры: пер. с англ. В. Г. Николаева. – СПб: «Университетская книга», 1997. – Т. 1.– С. 363 –393
2. Baba M. L., Hill C. E. The Global Practice of Anthropology. – Williamsburg, VA: Studies in Third World Societies, 1997.
3. Chambers E. Applied Anthropology: A Practical Guide. – Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1985.
4. Compact Oxford English Dictionary. New Edition. – Oxford: Clarendon Press, 1994.
5. Eddy E. M., Partridge W. L. Applied Anthropology in America. Partridge. – New York: Columbia University Press, 1987.
6. Epstein M. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication. – New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999.
7. Wulff R. M., Fiske Sh. J. Anthropological Praxis: Translating Knowledge into Action. – Boulder: Westview Press, 1987.

Волк П. Л.
Томск

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ В СИСТЕМЕ ГОС ВПО

Образование как процесс развития и саморазвития личности, связанный с овладением социально значимым опытом человечества, воплощенным в знаниях, умениях, творческой деятельности и эмоционально-ценностном отношении к миру, одним из основных своих результатов имеет формирование мировоззрения – системы обобщенных взглядов на мир и место человека в нем, на отношение людей к окружающей их действительности и самим себе, а также обусловленных этими взглядами убеждений, идеалов, принципов познания и деятельности.

В различных этносах в те или иные исторические эпохи процесс образования обретает формы социальной институциализации, отражаю-

щие локальную специфику культурогенеза. Несомненно, что все грани образования как социально-культурного процесса в той или иной степени оказывают воздействие, направленное на формирование мировоззрения. В то же время независимо от структурных и содержательных различий, в любых образовательных программах инвариантным остается наличие специальных блоков, ответственных за формирование у каждой последующей этнической генерации мировоззренческих убеждений, характерных для доминирующей части этноса. В отечественном образовании в разные культурно-исторические периоды эту функцию выполняли «Закон Божий», формировавший основы православного мировоззрения, либо марксистско-ленинская философия и научный коммунизм, на которые была возложена задача по воспитанию «новой общности людей – советского народа».

В 90-е годы прошлого века усталость общества от идеологического насилия, своеобразная «социальная аллергия» на идеологию привела к тому, что мировоззренческая функция в образовании была отодвинута на второй план, уступив место узко профессиональным программам обучения. Результат не замедлил сказаться. Появилось поколение молодых людей с дипломами о высшем образовании, мировоззрение которых не простирается дальше модных каталогов и глянцевых журналов. Но, что еще более опасно, в образовавшуюся мировоззренческую пустоту потоком хлынули разного рода эзотерические, оккультные, псевдонаучные, сектантские и прочие учения, калеча психику и ломая судьбы людей, лишенных мировоззренческих «противоядий».

Если проанализировать действующие сегодня государственные образовательные стандарты, то становится очевидным, что единственная дисциплина, которая способна в полной мере выполнять функцию по формированию мировоззрения, – это культурология.

Соседствующая с ней философия как дисциплина учебного плана не смогла перехватить у «марксистсо-ленинской философии» эстафету формирования мировоззренческих основ в силу того, что последняя формировала мировоззрение студентов в соответствии с директивно установленным социальным стандартом, не особо обременяя себя проблемами объективности, научности и т. д. Сегодня же курс философии включает в себя безоценочное знакомство с основными философскими теориями и может претендовать в лучшем случае на большую или меньшую информативность. Данное обстоятельство находит отражение в содержании дидактической единицы предмета в ГОС ВПО, демонстрирующей стремление к исчерпывающему охвату бытия в многогранном единстве образующих его проявлений и в результате создающей достаточно эклектичное

и весьма поверхностное смешение фрагментов и блоков информации из других дисциплин – социологии и политологии, этики и эстетики, религиоведения, культурологии и истории.

В ином положении находится культурология. Культура есть способ бытия человека в мире. Культура есть продукт деятельности как специфически человеческой формы активности в диалектическом единстве образующих ее способа деятельности, процесса и результата. Вместе с тем сам человек является продуктом культуры в силу того, что с первых секунд своего существования он находится в культурной среде и формируется ею. Следовательно, мировоззренческая функция культурологии как науки о культуре очевидна.

Можем ли мы говорить сегодня о том, что культурология эту свою мировоззренческую функцию выполняет в полной мере? Как это ни печально, нет. И основных причин здесь, на наш взгляд, две.

Первая заключается в том, что и в научно-образовательной среде, и в обществе в целом сохраняется тенденция к редукции содержания понятия культуры до уровня одной из ее граней. Анатолий Кармин, автор одного из наиболее обстоятельных учебников культурологии, выделяет 14 основных подходов: описательный, антропологический, ценностный, нормативный, адаптивный, исторический, функциональный, семиотический, символический, герменевтический, идеационный, психологический, дидактический, социологический [1, с. 6]. К наиболее распространенным в вузах примерам подобного подхода можно отнести интерпретацию культуры как системы ценностей или же еще уже (и хуже) – как художественной культуры. Соответственно выстраивается и содержание курса культурологии, превращающегося либо в «историю одной теории», либо уходящего в сферу искусствоведения.

Редукционизм культурологии в ГОС ВПО прослеживается и в содержании дидактической единицы. Мы видим здесь не столько краткое изложение учебного курса *о культуре*, как этого следовало бы ожидать, исходя из логики построения ГОС ВПО, сколько курса *о культурологии как науке о культуре.* Дидактическая единица содержит в себе упоминания о таких важнейших для формирования мировоззрения молодого человека понятиях, как культурогенез, субъект культуры, морфология культуры. Предполагается рассмотрение проблем соотношения культуры и природы, культуры и личности. Однако постановка этих проблем в дидактической единице страдает очевидной ограниченностью, подтверждающей отмеченную выше проблему. Так морфология культуры рассматривается не как система закономерностей формообразования в процессе культурогенеза, рассматривается не морфогенез как один из компонентов культурогенеза, а только лишь как одно из основных понятий культуро-

логии. Таким же образом рассматривается и основная категория культурологии – культурогенез. Между тем, именно знакомство с фундаментальными закономерностями культурогенеза позволяет ответить на такие важные для формирования мировоззрения вопросы, как вопрос о предназначении человека, о смысле культуры, о закономерностях развития глобальной культуры как системы и о роли в ней локальных культур, в том числе культуры России. Не ставятся вообще такие важнейшие вопросы, как вопрос о том, какова цель культуры? для чего человеку – единственному существу в этом мире – дана культура в качестве способа существования?

Истоки редукции содержания культурологии как дисциплины ВПО, на наш взгляд, кроются, прежде всего, в определенной боязни «сверхвопросов» – о смысле бытия, о предназначении культуры, о смысле жизни человека – вопросов, ответы на которые нередко выходят за границы, установленные в науке картезианскими принципами.

Вторая причина заключается в том, что преподавание культурологии как дисциплины, формирующей мировоззрение, требует соответствующего профессионального и мировоззренческого уровня педагогов. К сожалению, в настоящее время уровень подготовки специалистов по данному направлению не отвечает столь высоким требованиям. В результате в вузах культурология в лучшем случае читается как история культуры. Это было бы вполне приемлемый вариант, если бы изложение культурно-исторического материала сопровождалось соответствующими комментариями. Но зачастую культурология преподается как история художественной культуры или же просто как история.

Для того чтобы культурология в системе высшего профессионального образования могла в полной мере выполнять свою функцию по формированию мировоззрения новых поколений, на наш взгляд, необходимо решить две проблемы. Во-первых, необходимо усилить мировоззренческий компонент в процессе подготовки педагогов, читающих данный курс в высших учебных заведениях. Прежде чем объяснять студентам, что есть культура как уникальное атрибутивное свойство человека, педагог сам должен осознать эту важнейшую мировоззренческую проблему.

И, во-вторых, необходимо существенно пересмотреть направленность курса культурологии в системе ГОС ВПО. Культурология должна из дисциплины о науке культурологии стать действительно учебным предметом о культуре как способе и результате бытия человека в мире.

Литература

1. Кармин А. С. Культурология. – СПб.: Лань, 2001.

Т. С. Килина
Новосибирск

ЗНАЧЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ В ФОРМИРОВАНИИ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

В настоящее время в связи с перестройкой системы высшего образования размышления о роли, функциях и будущего гуманитарных наук и гуманитарного образования в целом несомненно являются очень актуальными. Найдется ли место для классических гуманитарных наук, в частности, для таких дисциплин и способов мышления, как философия, история, филология, в университете будущего, в университете, где могут исчезнуть целые области исследования и, соответственно, преподавания и отмереть многие образовательные функции, сложившиеся в рамках традиционного университета? Ответ на этот вопрос осложняется такими факторами, как трансформация идеи университета в современном обществе и нечетко определенная роль гуманитарных наук в институтах высшего образования.

Вне всякого сомнения, главная институциональная функция университетов всегда заключалась (и будет заключаться в обозримом будущем) в производстве, накоплении и передаче знаний. В истории общественной мысли положительные отзывы по поводу жизненной ценности гуманитарного знания неоднократно сменялись отрицательными. В то же время очевидно, что практическое значение гуманитарного знания (и познания) заключается в его непосредственном воздействии на личность и, благодаря этому, на способы осмысления человеком себя и своей социальной позиции.

Становится очевидно, что гуманитарные науки полностью раскрывают свой потенциал не тогда, когда формируют стандарты профессионализма или отвечают на извечные вопросы, а когда занимаются тем, что Вильгельм фон Гумбольдт считал функцией университетов в целом, то есть: 1) трансляцией культуры, и благодаря этому, 2) постановкой новых вопросов и проблем. Существует четкое различие, связанное со статусом знания в гуманитарных науках и в естественнонаучных дисциплинах. Если в науке (Science) высшей целью является производство и постоянный пересмотр конкретных областей знания, а мышление в этом случае выступает как инструмент, то в гуманитарных науках (Humanities) знание должно быть необходимым условием достижения главной цели – тренировки мышления. Цель гуманитарных наук – организованное мышление, оно же и инструмент, а инструмент, позволяющий достичь этой цели, – знание, оно же и цель. По мнению немецкого исследователя Х.-У. Гумб-

рехта, если понять особый потенциал гуманитарных наук должным образом, то они будут ближе к понятию искусства (Art) нежели к идее науки (Science), ибо они тоже являют собой искусство в изначальном понимании – как ремесло, «научиться» (и «научить») которому можно только у мастера (или самому будучи мастером), а не путем ознакомления с множеством процедур и методов [15, s. 140–147].

Понятие «гуманитарное знание» очень обширно и многосторонне. Под системой гуманитарного знания понимается система знаний, описывающих человека и то, что человеком создано (язык, право, общество, общественные институты), – многообразные знания человека о самом себе и об обществе, в котором он живет. Система гуманитарного образования ставит своей задачей формирование и развитие человеческой личности, человеческой индивидуальности.

Понятие гуманитарного знания в своем нынешнем значении сложилось далеко не сразу. Изначально, в период греко-римской античности, «гуманитарным» считалось все то, что касается человека и его культуры. Слова homo («человек»), humanus («человеческий»), humanitas («человеческая природа») семантически тесно связаны между собой, таким образом, человек является главной ценностью в гуманитарном знании, его главным объектом [1, с. 140].

По мнению известного французского социолога А. Моля, термин «гуманитарный» («гуманитарная наука», «гуманитарное образование») возник в XVII–XVIII веках. Он использовался, когда речь шла об образованном человеке, обладающем обширными познаниями почти во всех сферах человеческой деятельности и которому «ничто человеческое не чуждо». Предполагалось, что свои познания он приобретает, изучая «свободные искусства» и классические языки [9, с. 37]. Так называемые семь свободных искусств – тривиум и квадривиум, представлявших собой совокупность основных учебных дисциплин, считавшихся базой для дальнейшей подготовки специалистов в разных областях науки, в том числе и богословии, являлись основой образования с античности вплоть до Возрождения. Тривиум, куда входили грамматика, риторика и диалектика, объединял круг гуманитарного знания, и квадривиум – математические науки. Последующее образование, предложенное университетами, основывалось на устоявшейся базе «семи свободных искусств», логическом обосновании нужности каждой из дисциплин, взаимосвязанных, дополняющих друг друга.

До появления феномена средневекового европейского университета основным хранилищем знаний и книжных сокровищ выступала Церковь, которая держала монополию на школу и образование. Центрами образования преимущественно были монастыри. До середины XI века поэтов,

людей, имевших отношение к науке в основном можно было найти при дворах государей, императоров, при соборах. Этот период в истории науки и образования с полным правом можно называть монастырским. Так, в частности, это было при епископских соборах Шартр, Кельн, Реймс, при монастырях Санкт-Галлен, Новая Корвея, Клюни, Бек [3, с. 222]. Монастыри выступали хранителями книжных сокровищ. При кафедральных соборах имелись свои библиотеки, в которых, кроме Библии и богослужебных книг, хранились работы отцов Церкви и литургические сочинения. Иногда библиотека периода раннего средневековья представляла собой скромное явление, где книги при желании помещались в одном сундуке. Но все же по историческим фактам, средний объем фонда библиотек составлял от 200 до 300 книг (кодексов), а наиболее богатые собрания содержали порядка 500–600 книг [2, с. 39.]. В X веке усугубляется конфликт между светской и церковными властями, в связи с чем явным становится необходимость реформирования церкви и разделения образования на светское и церковное. Это разделение становилось ощутимым и по той причине, что по своему географическому положению монастыри оказывались, как правило, отдаленными от городов, которые в свою очередь являлись прямым порождением феномена университета.

Центрами образования становились также соборные и городские школы. Городские школы принципиально отличались от школ монастырских по своей организации, содержанию и направленности, это были школы двух разных миров, их методы разделены целой эпохой [6, с. 192]. К наиболее ярким примерам можно отнести Болонью, город, находившийся на стыке различных правовых традиций. Здесь читал свои лекции один из самых талантливых юристов своего времени Ирнерий[1], по методу которого преподавание велось в школах Оксфорда, Монпелье, Орлеана. В это время выделилась особая социально-культурная группа образованных людей, причастная и к «наукам» и к «искусствам», а когда их концентрация в городах достигла критической массы, в некоторых учебных центрах на рубеже XII–XIII веков начали образовываться корпорации. Первое обращение к термину «университет» связано с императорским университетом в Константинополе, открывшимся в 425 году [7, с. 40]. Превращение университетской формы образования в особый институт, обеспечивший универсальность содержания обучения, структуру факультетов, организацию образовательного процесса, относят к XI – началу XII века

[1] Ирнерию принадлежит заслуга в сведении отрывочных юридических пассажей в единый корпус римского права (Corpus juris civilis), снабженный глоссами – комментариями и разъяснениями на полях. Большое значение он придавал казуистике, систематически выдвигая запутанные вопросы, при решении которых сводились воедино различные законы, мнения комментариев, ссылки на прецеденты.

[8, с. 6]. Сообщество преподавателей и учеников – Universitas magistrorum et scolarium, получившее институциональное оформление, по мнению многих исследователей, стало возможным с возвышением средневековых городов, с появлением новых потребностей государства, религии, экономики, светской культуры. В XII веке заметно растет грамотность среди городского населения, люди стремятся к знаниям, принимая перемены в социально-культурной и общественной сферах жизни.

XII–XIII века подарили миру целую череду университетов. Болонья, Париж, Монпелье, Оксфорд – примеры спонтанного образования университетов из старых центров. Первому университету в Болонье право на открытие было даровано императором Священной Римской империи Фридрихом Барбароссой в 1158 году, нуждавшимся в болонских юристах для обоснования своих притязаний на римский трон [11, с. 46]. Это событие, по оценке большинства историков-медиевистов, и является формальной точкой отсчета для дальнейшего развития собственно университетского образования. В 1200 году аналогичную грамоту выдал парижским студентам король Филипп II Август. Университеты в Болонье и Париже стали своеобразными моделями для последующего университетского образования. Болонский университет возник по инициативе студентов, желавших получить фундаментальное образование, он имел демократические принципы организации и не пытался навязать городу свои собственные представления о решении социальных вопросов. В нем доминировала студенческая гильдия, определявшая внутреннюю регламентирующую политику, содержание курсов и выбор на контрактной основе читающих курсы профессоров. Наоборот, Парижский университет возник по инициативе магистров и профессоров, желавших институционально реализовать свою преподавательскую деятельность. Он был менее демократичен и носил ярко выраженную теологическую направленность.

Для того чтобы университет считался полноправным Studium generale, наравне с такими предписаниями, как санкции Церкви или действующего монарха, наличие преподавательской и студенческой гильдии, была необходима и возможность обучения «семи свободным искусствам». Университеты обладали властью присваивать ученые степени, главной из которых была Лиценция (Licentia ubique docendi) – право преподавать повсюду, именно это и отличало «высшую» или «всеобщую» школу от «местных» [12, с. 487].

Средневековые университеты, и не только такие прославленные, как Болонский, Парижский, готовили юристов, медиков, официальных светских и церковных чтецов, государственных должностных лиц. К концу XV века было основано 86 университетов, но только в единичных случаях число студентов и магистров достигало нескольких тысяч

(Париж, Болонья, Оксфорд, Саламанка), количество студентов и преподавателей прочих университетов измерялось сотнями, а то и десятками человек [4, с. 493]. Но, несмотря на многочисленные различия (не только в количестве преподавателей и школяров), университеты образовывали единую систему со схожими принципами организации, унифицированными требованиями, иерархией степеней, однотипными программами. Университет открывал свои двери для всех желающих, сохраняя принцип общедоступности. Обучение обычно начиналось лет с пятнадцати. Прослушав определенное число курсов на факультете свободных искусств («артистическом»), студент сначала становился бакалавром, а потом и магистром искусств. Магистр имел право на преподавание, а также мог продолжить обучение дальше на одном из высших факультетов университета – медицины, права или теологии. Университет прививал студентам рационалистические доктрины, умение мыслить и обосновывать свою точку зрения. Так, в курсе «свободных наук» в университетах главное место занимала логика, грамматика была практически вытеснена из программы, ее обучение происходило в «грамматических школах». Риторика сводилась к изучению сборника писем. Геометрия, астрономия, музыка, математика были представлены далеко не во всех университетах. Как правило, наибольшее значение уделялось изучению права – канонического и римского. Повсеместно изучалась классика, в частности, огромное внимание уделялось трудам Аристотеля, Платона, занимались переводами с арабского. Происходил частичный возврат к ценностям, укоренившимся в греко-римской образовательной традиции.

Средневековый университет благодаря тому, что сочетал в себе три важнейших направления – обучение, исследование и воспитание, находясь под церковной и светской властью, сумел обрести жизнеустойчивость. Реагируя на экономические и политические запросы общественной жизни, университет в значительно большей степени, чем другие социальные институты, укреплял собственные основания, способствуя развитию цивилизации воспроизводством культуры, приращением знания и подготовкой профессиональной и интеллектуальной элиты. Университеты благотворно влияли на культурную жизнь. Если рассматривать университет как основной элемент сохранения, передачи интеллектуального знания, своеобразную копилку сокровищ культурного наследия, нельзя не выделить его роль в развитии книгопечатания. Составной частью каждого университета становится библиотека. Изначально, из-за огромной ценности и дефицита бумаги и книг, в студенческих библиотеках их приковывали цепями к столам или полкам. Постепенно сложилась структура библиотеки, состоящей из двух частей – так называемой «большой библиотеки» (libraria magna) и «малой библиотеки» (libraria parva)

[2, с. 67]. Первая представляла собой читальню, книгами которой можно было пользоваться только на месте, вторая предназначалась для хранения дуплетов, которые можно было брать под залог домой. В 1338 году в библиотеке Сорбонны, согласно каталогу, имелось 1720 книг, 300 из которых были прикованы цепями в «большой библиотеке» [14, с. 213].

Уже к XV в. схоластическая университетская образовательная традиция дополняется требованием патриотического воспитания, что свидетельствовало о росте национального самосознания. Как следствие, происходили отказ от латыни, как универсального языка, и разрушение наднациональной университетской «корпорации», которая на протяжении трех столетий обеспечивала относительное единство высшего уровня подготовки.

Университетская традиция претерпела ряд изменений во времена европейского Возрождения, ознаменовавшего переход от клерикальной культуры к культуре преимущественно светской, городской, с интенсивным развитием торговли, ремесла, искусств. Эта эпоха практически сформировала новый образ жизни, новое мировоззрение, в основе которого лежал гуманизм. Гуманизм стал ведущим идейным течением Возрождения, которое составляет эпоху европейской истории, приходящуюся на XIV–XVII века. Гуманизм стал и идеологией, и философией, и наукой. Возник он на основе «свободных искусств» и, прежде всего, дисциплин тривиума – грамматики и риторики. К этим дисциплинам были добавлены история, поэзия, моральная философия, древние языки, этот цикл гуманитарных дисциплин, названных studia humanitatis – науки о человеке, и стал той почвой, на которой зарождалось новое понимание человека [5, с. 414].

Возрождение началось в Италии, здесь же и появились первые гуманисты. Они громко заявили о разрыве со средневековыми формами организации интеллектуального труда, с принципом корпоративности, а своим обращением к античной культуре – об отрыве от средневековой культурной традиции. Первым гуманистом называют Петрарку, стоявшего у истоков процесса переоценки и возрождения древности. Он разыскивал и собирал древние книги, поощряя своим примером поиски старых книг. Ему во многом принадлежит заслуга и того, что он выдвинул на первый план человека как главный объект познания и стимулировал интерес к наукам, изучающим и воспитывающим человека, – к гуманитарным наукам: «Ведь какая польза, спрашивается, будет в том, чтобы знать природу зверей и птиц и не знать и не стремиться узнать природу людей, для чего мы рождены, откуда идем и куда направляемся» [10, с. 41]. Своих идейных предшественников гуманисты видели в античных поэтах (Вергилий, Гораций, Теренций), риторах и философах,

историках (Цезарь, Валерия Максим), огромное значение имели изучение греческого языка и формирование фонда греческой классики. В эпоху Возрождения значительно возрос интерес к истории, которая была слабо представлена в средневековом образовании. История начинает восприниматься по-светски, ее смысл больше не связывают с раскрытием божественного замысла. Кроме того, университетская традиция Возрождения определялась гуманистическими идеалами свободы, закреплением права на индивидуальный выбор, признанием за гуманитарным образованием особой значимости. Многие исследователи отмечают, что отказ от структуры тривиума и квадривиума, который произошел в образовании в эпоху Возрождения, возвышение гуманитарного знания губительно сказались на формирующемся естественнонаучном знании. Роль университета в это время значительно сужается, и университеты утрачивают функцию ведущих центров интеллектуальной активности, уступая место повсеместно открывающимся научным академиям. Все же бесспорным остается тот факт, что идеи гуманизма во многом произвели переворот в культуре, образовании и других видах социальной деятельности, а идея университета в этот период носила ярко выраженный гуманистический характер.

В эпоху романтического гуманизма в Германии на рубеже XVIII–XIX веков формируется идея классического университета, напрямую связанная с объединением Берлинского университета с Королевской академией наук.

Неогуманизм определял достойным занятием человека «чистую науку», целью которой было постижение всеобщего, целостного знания о природе человека через синтез всего накопленного отдельными науками.

Новый тип университетского образования, ставший символом передового обучения, носивший гордое звание гуманитарного университета неразрывно связан с именем Вильгельма фон Гумбольдта. Принципиальная новизна классического университета заключалась в сочетании исследования и обучения, поддержки и обеспечения продвижения науки, придания образованию академического характера, органично связанного с идеей академической свободы (свободы преподавания для профессоров и свободы обучения для студентов), этического обоснования учености и знания. Наряду с философией на первый план выступали историко-филологические предметы, преподававшиеся на философском факультете. Если раньше эти науки считались приготовительными перед тремя «высшими» факультетами, то теперь приоритеты поменялись точно наоборот. Философский факультет занимался чистой наукой, остальные факультеты преследовали цели утилитарной подготовки специалистов.

В 1798 году Кант четко сформулировал это в своей работе «Спор факультетов», противопоставив три высших факультета, служащих главным образом интересам правительства, философскому факультету, который без всяких распоряжений свыше «занимается только самой наукой, исходя из ее собственных интересов» [6, с. 315].

Сама идея классического университета имела интеллектуальную концепцию и глубину, а университет стал общепризнанным местом мышления и обучения, главной особенностью которого являлось формирование личности, характера, индивидуальности, того, что является главной ценностью гуманитарных наук. В программе, составленной Вильгельмом фон Гумбольдтом в 1810 году для нового университета в Берлине, очень мало говорится о «методе», «точности» и даже «истине» [16, s. 255]. Передача знаний и обучение практическим решениям – это задачи учреждений среднего образования, университет же, по мнению Гумбольдта, характеризуется производством новых, непредсказуемых вопросов и проблем. Гумбольдт еще не воспринимает науки (Sciences) и гуманитарные науки (Humanities) как разные интеллектуальные и институциональные сферы, однако он рассматривает лабораторию и семинар как пространства, где, по его выражению, представители разных поколений заражают друг друга своим энтузиазмом. Университет призван оставаться источником инноваций и перемен.

Эта модель стала основополагающей, по отношению к которой рассматривается вся дальнейшая эволюция университетов Западной Европы и Америки, с особым положением в них гуманитарных наук и гуманитарного образования.

Литература

1. Будагов Р. А. История слов в истории общества. – М., 1971.
2. Володин Б. Ф. Всемирная история библиотек. – СПб., 2004.
3. Город в средневековой цивилизации Западной Европы. – М., 1999. – Т. 2: Жизнь города и деятельность горожан.
4. Гуревич А. Я. От глиняной таблички к университету: Образовательные системы Востока и Запада в эпоху древности и Средневековья. – М., 1998.
5. История образования и педагогической мысли в эпоху Древности, Средневековья и Возрождения / под ред. Т. Н. Матулиса. – М., 2004.
6. Кант И. Сочинения: в 6 т. – М., 1966. – Т. 6.
7. Ладыжец Н. С. Философия и практика университетского образования. – Ижевск, 1995
8. Ладыжец Н. С. Развитие идеи западного университета. Социально-философский анализ. – Ижевск, 1991.
9. Моль А. Социодинамика культуры. – М., 1973.
10. Петрарка Ф. О невежестве своем и собственном и многих других // Образ человека в зеркале гуманизма. – М., 1999.

11. Руттенбург В. И. Университеты итальянских коммун // Городская культура Средневековья и начало Нового Времени. – Л., 1966.
12. Средневековый университет: его магистры и студенты // Образовательные системы Востока и Запада в эпоху Древности и Средневековья (От глиняной таблички к университету). – М., 2003.
13. Суворов Н. И. Средневековые университеты. – М., 1898.
14. Университетские библиотеки: прошлое, настоящее, будущее. – М., 2003.
15. Gumbrecht H. U. Riskantes Denken // Gumbrecht H. U. Der kritishe Blick. Uber intellektualle Tatigkeiten and Tugenden Uwe JustusWenzel. – Frankfurt am Mein, 2002.
16. Humbold W. Uber die innere and aussere Organisation der Hoeheren Wissenschaftlichen Anstalten in Berlin // Humboldt W. Werke in funf Baenden. – Stuttgart, 1964. – Vol. IV.

Т. И. Помыткина
Новокузнецк

ПРАВОСЛАВНАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ПРЕПОДАВАНИЯ В ВУЗЕ: СОДЕРЖАНИЕ И ПРОБЛЕМЫ

В настоящей статье, написанной с сугубо православных позиций и выражающей личные убеждения автора, предлагается информация и размышления о возможности православного просвещения в рамках вузовских академических рамок.

Особенности молодого возраста заключаются в активном поиске смысла жизни и своего места в ней, в желании реализовать себя как личность. Молодость связана и с ошибками, и с формированием жизненного «багажа». Священное Писание говорит: «Чего не собрал в юности, как же можешь приобрести в старости твоей?» (Сир. 25:5).

Любая религия формирует определенные цели, ценности и взгляды на жизнь. Эволюция религиоведческого знания показала несостоятельность так называемого «объективного» изучения религии.

Крушение атеистической государственной идеологии вновь предоставило Русской православной церкви возможность активно участвовать в процессе воспитания молодого поколения, которой она была лишена в течение семидесяти лет атеизма. Система всеобщего духовного образования, существовавшая до Октябрьской революции, была уничтожена декретом большевистской власти об отделении Церкви от государства и школы, и сегодня приходится заново создавать то, что было до революции общепринято и общепризнано.

К сожалению, в наше время слово «образование» утратило свое первоначальное значение. В секулярной педагогике образованием называют «объем систематизированных знаний, умений, навыков, способов мышления, которыми овладел обучаемый». При этом главным критерием образованности является системность знаний и мышления. Однако наивысшей степенью педагогичности обладает слово Божье, как об этом пишет апостол Павел: «Все Писание богодухновенно и полезно для научения, для обличения, для исправления, для наставления в праведности, да будет совершенен Божий человек, ко всякому доброму делу приготовлен» (2 Тим. 3: 16–17).

В современной практике изучения православия в образовательной сфере просматриваются несколько подходов. Один из подходов можно было бы условно назвать «миссионерским». Его цель – «формирование веры», воцерковление. Другой подход – культурологический, рассматривающий более эстетическую сторону православия. Однако, не имея знаний о необходимости борьбы человека с грехом в себе, мы рискуем культивировать в человеке гордость, которую святые отцы Церкви называли матерью всех пороков.

Православие сильно тем, что имеет простирающуюся в вечность цель – спасение и незыблемое основание – Иисуса Христа, в Лице Которого дан несомненный духовно-нравственный *идеал* и *истина.* Божественное Откровение несет в себе конкретные жизненные принципы, вооружает каждого человека благодатными советами и методами. Понимание духовности в Православии проистекает из учения о том, что «Бог есть дух» (Ин. 4: 24). Мирская же духовность предполагает так называемую порядочность, эстетическое и интеллектуальное развитие, образованность, культуру поведения.

Известно, что преподаваемые в современном общем и профессиональном образовании дисциплины не могут дать обучаемым представления и знания о границах добра и зла, о том «нормальном» состоянии, в котором должен пребывать человек – создание Божье. Поэтому духовно-нравственное воспитание молодежи является одной из важных задач не только Церкви, но и всего общества в целом. Духовно-нравственные знания следует рассматривать как начальный этап на пути достижения высшей цели жизни – спасения, посредством богоуподобления вплоть до святости. Подлинное духовное знание – это знание, полученное путем единения ума и сердца, мыслей и чувств человека.

Последние десять лет в Сибирском государственном индустриальном университете и Кузбасской государственной педагогической академии мной читается курс по выбору «Основы православной культуры» объемом от 16 до 40 часов. Периодичность занятий – один раз в неделю,

семестры с первого по девятый. В преподавании активно используется мультимедиа, демонстрация видеосюжетов.

Программа курса содержит блоки: «Нормативно-правовая база религиозной сферы», «Христианская антропология», «Христианская нравственность», «Православная культура», «Духовные поиски и духовные заблуждения». Ядром предметного содержания является православное вероучение, определяющее информационные и воспитательные цели курса.

Процесс изучения материала строится на основе максимального приближения его к актуальным нравственным и социальным проблемам молодежи и современного общества. В процессе изучения курса происходит осмысление студентами таких сложнейших проблем, как место человека в окружающем мире, смысл его бытия, ценность индивидуальности каждой личности и самой жизни.

Рассматриваемый курс, так же как и все остальные учебные предметы, включен в сетку учебного плана, однако его содержание и цель преподавания далеко выходят за рамки учебного процесса. Поскольку христианство не есть лишь абстрактная философская доктрина, но явление в мир новой жизни и приобщение человека к ней, то и научение ему не может свестись лишь к сообщению студентам суммы богословских, антропологических и литургических знаний. Скрупулезное «знание о Боге» при хладности сердца и отсутствии живого опыта знания Бога может взрастить в человеке изощренного фарисея и богоборца (вспомним, что многие революционеры были выходцами из семинарий).

Курс по выбору «Основы православной культуры» имеет одновременно и патриотическое, и нравственное, и духовное содержание, поскольку освещает путь к нравственному совершенству, объясняет значимость очищения от страстей и пороков, перспективу преображения души человека. Он призван помочь преодолению возможных жизненных сложностей и обретению целостности личности. Вводя молодых в мир православной культуры, мы помогаем не только их духовному росту, но и вхождению в жизнь Церкви. Итак, вузовский курс «Основы православной культуры» направлен к главной цели – помочь молодым людям в благодатном Богопознании, в добровольном и осознанном деле спасения путем раскрытия богатейшей сокровищницы церковной жизни во всей безграничной красоте и полноте.

Задачами курса являются:

- приобщение студентов к многовековому опыту христианства в области человековедения;
- ознакомление с христианскими нравственными категориями;
- подготовка молодых людей к встрече с жизненными сложностями;

- раскрытие богодарованных индивидуальных качеств личности;

- формирование нравственных чувств, ответственности, долга и интереса к православному мировоззрению;

- профилактика аддиктивного поведения и суицидов.

Если все это суммировать, то основной задачей преподавания является помощь самосозиданию студентом преображенной во Христе личности, свободно посвящающей свою волю на служение Богу, ищущей вечной жизни в Нем. При этом любовь педагога к своим воспитанникам должна присутствовать обязательно. Опасно стремление к тщательному выполнению учебно-тематического плана, поскольку невозможно небо и человеческую душу разбить на клеточки поурочных разработок. Богопознание студентов должно быть чуждо мертвой схоластике, не следует просто вкладывать в умы готовые блоки информации, так как при этом слушатели в лучшем случае заскучают, а в худшем – получат стойкое отвращение к евангельскому слову.

Для того чтобы начать и плодотворно продолжить разговор о столь сложных категориях, как совесть, добродетели, грех, мы практикуем в начале занятия анонимные минисочинения студентов с последующим прочтением наиболее ярких цитат, отражающих многообразие взглядов, мнений, позиций студентов. Молодые люди ищут жизненных схем, но невозможно дать предписания на все случаи жизни, потому что христианская жизнь – это не следование реестру «чего можно и чего нельзя», но молитвенное внимание к своему сердцу с целью услышать волю Божью о каждом конкретном случае.

Вузовский курс «Основы православной культуры» является разновидностью духовного просвещения, о сущности которого в прошлом веке писал святитель Филарет (Дроздов): «Просвещение приносит благие плоды обществу только тогда, когда основанием ему служит вера. Свет одного научного образования, без света христианской истины, что свет луны без солнца, свет холодный и безжизненный, не проникая во внутрь и никогда не будет в состоянии согреть, оживить». Курс «Основы православной культуры» включает в себя рассмотрение вопроса о том, как православный христианин понимает свои отношения с Богом. Эти отношения взаимны: есть то, что Бог делает ради людей, есть и то, что человек делает Богу и ради Него.

Блок «Православные традиции семейного воспитания» знакомит студентов с христианским взглядом на семью. Рассматривая семейные взаимоотношения, роль женщины в семье, мы подчеркиваем, что семья – это домашняя церковь, устроенная по образцу святой Церкви Христовой, стремящаяся во взаимоотношениях уподобиться Пресвятой Троице, основанная на любви, ибо Бог есть Любовь.

В программе предусмотрена экскурсия в православный храм, который является прекрасным примером благодатной педагогической среды. Студентов поражает его необычность среди прочих строений, красота и стройность архитектурных форм, иконописи и всего церковного убранства. Сколько высокого и назидательного получает современник при посещении храма, слушая Евангелие, Апостол, Псалтирь, каноны, тропари, стихиры и пастырское слово!

Особую проблему представляет не реакция студентов на новую для них информацию – курс популярен и очень востребован в студенческой среде, – сложность состоит в отсутствии учебников, методических, наглядных пособий и в непонимании коллегами-преподавателями значимости рассматриваемого курса в подготовке высококлассного специалиста.

Опыт показывает, что вузовский курс «Основы православной культуры» должен проводить светский преподаватель с приглашением на прочтение тематических блоков, связанных с церковной обрядностью (богослужебный цикл, литургика), священнослужителей.

Каждый россиянин имеет конституционное право на информированность в любой интересующей его сфере. Основной Закон Российской Федерации гарантирует гражданам России свободное получение любой информации и беспрепятственный обмен ею. Если мы беспокоимся о духовном, нравственном развитии молодого поколения россиян, необходимо формировать основу, фундамент для возрождения национальной культуры, что предполагает глубокое знание российских традиций, обычаев, духовных корней.

Л. А. Лысенко
Барнаул

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА РОССИИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Важнейшей категорией в культурологическом анализе системы художественного образования является модель образования. Именно доминирование той или иной модели трансляции знаний и формирования умений в области пластических искусств определяет особенности художественной культуры эпохи, в которой существует исследуемая система.

Е. Я. Александрова отмечает, что в отношении к художественному образованию принято разделять традиционную, или классическую, модель образования и использование неклассических, инновационных парадигм, имеющих в определенных случаях авангардный характер и направленность.

Исследуемый период особенно интересен в связи с переходом от классической модели образовательной практики в области пластических искусств к новым, носящим различный характер. Обусловлено это прежде всего тем, что в самом изобразительном искусстве в это время формируются новые течения и стили, выражающие различные способы художественного мышления, своеобразные грани художественного сознания XX века.

Художественное сознание, в свою очередь, опосредованно отражает общие изменения в области научной парадигмы и, прежде всего, философии. В. К. Бакшутов связывает возникновение новой парадигмы в философии на рубеже XIX–XX вв. с переходом от гносеологической доминанты к антропоцентрической: «Новое, научное направление для развития антропологического ренессанса было заложено русской классической философией от Г. С. Сковороды, П. Д. Юркевича до Н. А. Бердяева и И. А. Ильина, но оно остается невостребованным до сих пор... В отличие от западной, рационалистически ориентированной философской антропологии, русская философская антропология апеллирует к сердцу, к высшим социальным чувствам человека, к той области сознания, которая является духовным стержнем личности, ее душой» [1].

«Русская классическая философия с ее идеями космического всеединства, возрождая в известной мере сократовско-платоновскую эйдологию, доаристотелевский логос, создает новый уровень философского мышления. Центральным звеном этой философии является не теории познания, а новая антропология, основанная на идее органического единства тела, души и духовности. Учение об умном сердце и сердечном уме, воспитание в человеке высших социальных чувств и стремлений – традиционные вопросы русской философской антропологии» [1]. Таким образом, В. К. Бакшутов обосновывает возникновение новой парадигмы, уникальной, лежащей на стыке не только классических философских систем, но и издревле сложившихся традиционных представлений о ценностях человеческого общества. Он пишет: «Смена парадигм реально начинается не с философии в целом, а с одной из философских наук – философской антропологии. Когда ядром философской антропологии становятся высшие социальные чувства человека, то эта философская наука из узкодисциплинарной превращается в мировоззренческую и

тем самым открывает путь доминированию антропологического момента в современной философии, ускоряет переход от гносеологической к антропологической парадигме» [1]. Любопытно проследить, как это отразилось в области изобразительного искусства, так как именно в нем концентрируются «предчувствия» будущих изменений. Где, как не в области искусства, искать изменения в ценностных ориентирах общества, выражение нового мироощущения, эмоциональный настрой, всего, что считается «духом времени».

Прежде чем рассмотреть становление новых моделей в области отечественного художественного образования, кратко остановимся на классической модели образования, представленной Императорской академией художеств в Санкт-Петербурге.

Значение Императорской академии художеств в деле формирования культурно-информационного поля и развития способов его национального и транснационального опосредования огромно. Благодаря ее деятельности многовековая культура, имевшая свои истоки в античности, была привнесена на российскую почву и гармонично слита со сложившейся к этому времени культурой и чертами национального своеобразия России на общем основании – утверждении государственности и моральных устоев христианства. Академия художеств была учреждена решением Сената 6/17 ноября 1757 года в Петербурге по инициативе великого русского ученого М. В. Ломоносова и деятеля русского дворянского просвещения И. Шувалова, который и возглавил Академию. М. В. Ломоносову принадлежит первый проект академического устава. Академия со дня основания была правительственным учреждением, регламентирующим художественную жизнь России. На протяжении двухсот лет со дня основания она способствовала систематизации образования в области пластических искусств. Являясь высшим государственным учебным заведением с правом выдачи диплома свободного художника, с опорой на развитую европейскую педагогическую систему, Академия художеств на многие десятилетия развития образования в сфере культуры и искусства определила государственный эталон учебно-воспитательного учреждения. В дооктябрьский период Академия художеств была единственным в государственном секторе высшим учебным заведением в области художественной культуры.

Так как Академия художеств вплоть до революции оставалась единственным правительственным высшим учебным заведением в области художественной культуры, уже в XIX веке она являлась посредником между правительственными структурами и развивавшейся сетью художественных учебных заведений, возникавших по инициативе обществен-

ных объединений, частных лиц. Государственная координация процессов формирования и развития образования в области пластических видов искусства осуществлялась через Академию художеств, что проявлялось как в регламентирующей деятельности Академии по отношению к открытию учебных заведений, так и в общем методическом руководстве ими. Рубеж XIX–XX веков стал как раз тем периодом, когда система художественного образования становится относительно самостоятельной структурой в российском образовательном пространстве. Наблюдается, с одной стороны, ослабление государственного контроля и воздействия на его развитие, с другой – происходит подстраивание системы образования к требованиям развивающегося капиталистического общества. Эти процессы, протекающие в системе общего и высшего образования, распространяются на все отрасли художественного образования. «Государство постепенно снижает свою заинтересованность в этом направлении деятельности и все более уступает инициативу общественным объединениям. Именно негосударственные учебные заведения на рубеже XIX–XX вв. стали определять структурные особенности образовательной сферы и представлять ее в области художественной культуры России» [2]. Это связано и с появлением новых образовательных парадигм, отчасти замещающих классическую модель художественного образования, уже не отвечавшую потребностям художественной жизни рубежа XIX–XX веков. Одним из наиболее перспективных направлений стала новая художественно-педагогическая концепция Н. К. Рериха, осуществляемая в школе Общества поощрения художеств.

Остановимся на концепции Н. К. Рериха в сфере трансляции национального и общемирового опыта.

Тексты Н. К. Рериха наглядно демонстрируют нам ядро созданной им антропоцентрической и культуроцентрической модели с указанием особой роли художественного образования как «дела святого». Помимо этого Н. К. Рерихом были разработаны принципы сохранения культуры и консолидации общества на культурологических принципах. На наш взгляд, это не что иное, как разработка технологий мягких социальных воздействий и пропаганда их в качестве преобладающих форм социальных отношений на современном историческом этапе развития общества. Можно утверждать, что Н. К. Рерих предвосхитил в своих «манифестах» не только вставшую во весь рост проблему «культурного апокалипсиса», но и пути ее разрешения [2]. Важно для нашего исследования обращение к деятельности Н. К. Рериха и потому, что он успешно реализовывал эти установки в собственной педагогической, общественной и просветительской деятельности.

Таким образом, можно говорить о том, что в педагогической деятельности Н. К. Рериха нашли отражение его философские воззрения, в полной мере соответствующие упомянутой нами выше новой антропоцентрической парадигме, возникшей на рубеже XIX–XX веков в философии русского космизма.

Представляет интерес также теория художественного воспитания А. В. Бакушинского и других представителей «гносеологической парадигмы в образовании».

Впервые биогенетическая концепция применительно к эстетическому воспитанию получила свое развитие в работах Георга Кершенштейнера, ведущего теоретика новой немецкой педагогики.

Теоретически соглашаясь, что изобразительные способности являются врожденными, А. В. Бакушинский в пофазной периодизации детского творчества как раз опровергает собственное исходное положение своими практическими исследованиями, которые убедительно доказали ведущую роль социальной среды в формировании художественных способностей.

Однако пофазная разработка детского художественного развития позволила А. В. Бакушинскому определить содержание художественного образования, органически связанного с возрастными и психологическими особенностями детей. А основной целью эстетического воспитания А. В. Бакушинский считал культуру творческой личности, ее умение воспринимать мир и создавать художественные и материальные ценности [3].

Таким образом, можно сделать вывод, что в целом А. В. Бакушинский, хотя и основываясь на новых теоретических выкладках немецких эстетиков и теоретиков искусства, значительно обогатил и дополнил их, практически отказавшись от оснований позитивистской «гносеологической» образовательной парадигмы, которая доминировала в художественной педагогике России. Это вооружило педагогику в области изобразительного искусства новыми методами, бесспорно, более эффективными, но носящими характер вспомогательных в овладении искусством как инструментом познания окружающего мира и самого человека. И в этом ее отличие от антропоцентрической парадигмы, воплощенной Н. К. Рерихом в его педагогической концепции: искусство – способ духовного совершенствования, обращение не к внешнему миру, а к внутреннему, не к познанию, а к осознанию.

В этот же период в начале XX века происходило формирование способов передачи новых культурных форм в области изобразительного искусства, связанных с развитием дизайна. И в анализе новых обра-

зовательных парадигм необходимо также остановиться на новаторских педагогических концепциях, связанных с появлением такой отрасли, как дизайн.

В ходе анализа конкретно-исторической стороны появления, развития и насильного вытеснения государством новых парадигм, возникших в процессе становления дизайна, можно выделить причинно-следственную связь между успешностью становления, дальнейшим нарастанием конфронтации между представителями этой парадигмы и последующим ее свертыванием. Эта связь обусловлена, с точки зрения культурологической науки, динамикой культуры, в которой имеется фаза генезиса творческих инноваций в виде технологий, знаний, идей, произведений, форм организации и регуляции совместных действий, способов обмена информацией и т. п., – и их частичная институционализация. Дальнейший этап связан с превращением порожденных культурных форм в образцы, нормы, стандарты и правила осуществления деятельности, формированием системы социальных институтов, распределением социальных ролей, что можно отчетливо видеть и в истории становления Гинхука, Вхутемаса, Вхутеина и прочих учреждений.

Следующий этап – распространение культурных форм: внедрение их в практику в качестве рекомендуемых образцов технологий и продуктов деятельности, пространственная диффузия этих форм, заимствование их другими культурными системами, что происходило и с продуктами деятельности вышеперечисленных учреждений (научными изысканиями, в результате которых публиковались справочники по цвету, цветовые системы, правила формальной и цветовой композиции, используемые до сих пор, и т. д.). Как раз на этапе трансляции этих культурных форм и происходит сбой в культурной динамике. Причиной сбоя становится невозможность осуществления распредмечивания и усвоения культурного опыта субъектами культуры, вследствие резкого разрыва новых культурных форм с традиционными, созданными в рамках классической парадигмы. Внутри группы, создавшей инновацию, также отсутствовал доминирующий центр, ядро, в результате чего не случилось общего восприятия и интерпретации созданных культурных явлений. Каждый индивидуально их идентифицировал без установления общих принципов декорирования. Так как нарушилось основное условие устойчивого состояния культуры – межпоколенная трансляция социокультурного опыта, данные инновации были отброшены. Кроме обозначенных, существовало еще множество не менее важных причин, связанных с конкретно-историческими условиями, в которых оказалась инновационная группа, но в рамках данной статьи ограничимся приведенными причинами.

Литература

1. Бакшутов В. К. Философская антропология: смена парадигм. – Екатеринбург, 1998.
2. Александрова Е. Я. Художественное образование в России: историко-культурологический очерк: учеб. пособие для вузов искусств и культуры. – М., 1998.
3. Кулаев К. А. А. В. Бакушинский // Искусство в школе. – 1996. – № 4. – С. 55–60.

Н. Г. Смирнова
Кемерово

КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СУБЪЕКТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА И ПРАКТИКА ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ В УСЛОВИЯХ ЖЕНСКОЙ ГИМНАЗИИ

Образовательный процесс, как известно, представляет собой передачу и освоение социально-культурного опыта, а также формирование способности к его обогащению. Учитывая эту особенность, концепция культурного развития субъектов образовательного процесса в условиях женской гимназии предполагает культуросообразность содержания образования, переход его в новое качественное состояние. Новизна содержания образования обеспечивается восходящей спиралеобразной линией развития от менее совершенного к более совершенному, характеризующейся определенной направленностью – культурой.

Развитие культуры, в свою очередь, предполагает развитие самого человека. В этой связи актуальной остается проблема рассмотрения взаимоотношения культуры и человека. Особенно когда речь идет о социализации и инкультурации человека в период наиболее интенсивного самоутверждения, самопознания, самоопределения – подростковый период. Именно в этот период при определенных условиях происходит быстрое, почти скачкообразное расширение духовного горизонта личности, активный поиск собственного «Я», формирование картины мира.

Независимо от вариативного толкования процесса социализации и ее более частных субпроцессов, к которым относится образование, она должна служить цели адаптации человека к существующей общественной системе, помочь ему «найти себя» в современном обществе. Проблема в другом, когда образование рассматривается как инструмент распространения традиционных моделей, образцов, которые задаются индивиду в процессе его социализации и инкультурации. «В этом смысле куль-

тура, – подчеркивает И. М. Быховская, – как регулятивная сфера любой социокультурной практики, как сфера, содержащая в себе систему нормативов, идеалов, иерархию ценностей, задает, прежде всего, содержание всей системы образования, через которую транслируются устоявшиеся, одобренные социальной системой модели и образцы» [1, с. 199]. Культура выступает, по словам И. М. Быховской, своего рода корневой системой образования, целью, средой и одновременно посредником, вводящим личность в систему социальных отношений.

Подчеркнем, что социализация включает в себя не только фазу адаптации, но и фазу интериоризации как процесса прояснения смыслов, включения социальных норм и ценностей во внутренний мир человека. Безусловно, характер этого перехода «внешнего во внутреннее» обусловлен направленностью каждой конкретной личности, сформированной как предшествующим опытом, так и актуальными условиями социума. Поэтому ведущей целью влияния культуры на социализацию личности в период ее взросления является создание благоприятных условий для культурного развития. Прежде всего речь идет о гуманизации образовательного процесса, когда в центр педагогической теории и практики выдвигается идея воспитания человека культуры.

Обращаясь к вопросу гуманизации образования в условиях женской гимназии, в частности, гимназии, открытой в Кузбассе в 2001 году по инициативе и при поддержке губернатора Кемеровской области А. Г. Тулеева, мы прежде всего имели в виду, что образовательный процесс будет ориентирован на личностный подход – последовательное отношение педагога к воспитаннице как к личности, самосознательному ответственному субъекту собственного развития и субъекту воспитательного взаимодействия. Представляется важным обратить внимание на то, что личностный подход – это базовая ценностная ориентация педагога, определяющая его позицию в отношении воспитанницы, оказание помощи в выявлении, раскрытии ее возможностей. Отсюда актуализируются рефлексивная компетенция педагога (умение критически оценивать себя, свою роль, свои поступки), личный пример, гуманитарная направленность преподавания.

Культурное развитие воспитанниц женской гимназии и педагогов обеспечивается личностно-ориентированным образованием, когда создаются условия для полноценного проявления и, соответственно, развития личностных функций субъектов образовательного комплекса. В данном случае отметим необходимость создания психолого-педагогических условий для развития внутреннего, творческого потенциала, мировоззрения, духовных и познавательных потребностей, приобщения к универ-

сальным ценностям культуры. Здесь важна не только конкретная педагогическая технология, а личность педагога. Не внешнее педагогическое воздействие, а самоорганизация, внутренняя, душевная жизнь, управление своими эмоциями, желаниями, аффектами. Педагог не предметно-дисциплинарной направленности, а культуросообразно действующий. Другими словами, педагог являет собой качество социального бытия, ценности культуры.

Акцентируя внимание на культурном развитии, целесообразно, на наш взгляд, определиться с пониманием культуры в контексте заявленной темы.

Очевидно, что «культура» – термин исключительно многозначный; разноречивы сами исходные представления о культуре. Разные авторы понимают его по-разному. По словам М. С. Кагана, разброс в высшей степени широк: от чисто технологической концепции до аксиологической. Кроме того, это слово получает разное содержание в зависимости от времени и места, от характера изучаемого общества. Поэтому в настоящей статье мы придерживаемся понимания культуры как спиралеобразного развития (движения), исходным пунктом которого является человек как субъект деятельности (М. С. Каган), а также определения, данного А. Я. Флиером: «Культура – это “возделанная” среда обитания людей… мир особых нормативных порядков, форм деятельности и образов сознания… мир “возделанных” личностей… мир познания… мир символических обозначений явлений и понятий… “мир творчества”» [5, с. 119, 120].

Известно, что деятельность человека служит удовлетворению его потребностей и реализации его способностей, опредмечиванию его сущностных сил. Так создается новый, сверхприродный предметный мир, «вторая природа», предметное (материальное, духовное, художественное) инобытие человека. Благодаря появлению этой культурной предметности становится возможной трансляция выработанных человеком потребностей и способностей другим людям, другим поколениям. Становится необходимой новая форма деятельности – распредмечивание того, что заложено в предметном бытии культуры.

Следует обратить внимание, что, усваивая знания, умения, ценности, выработанные предками, человек способен усложнять и совершенствовать свою деятельность. «Таков спиралеобразный ход движения культуры, – отмечает М. С. Каган, – как процесса постоянного обогащения, расширения, возвышения исходной данности» [3, с. 79].

Важнейшей частью человеческой культуры является общение как межсубъектное взаимодействие, движение от человека к равному себе

субъекту. Общение не может быть процессом только репродуктивным, в котором распредмечиваются и «озвучиваются» все ценности культуры. Одновременно оно является процессом продуктивным, творческим. Общение можно представить как опредмечивание человеческой субъективности в формах межличностного взаимодействия. В межличностном общении распредмечиваются культурные формы, репродуцируются, проходя через духовный мир личности, ценности культуры. Противоречие между опредмечиванием и распредмечиванием снимается и воспроизводится вновь в межиндивидуальном общении, в процессе которого каждая личность вносит свой вклад в культуру. «В межиндивидуальном общении происходит восхождение субъекта общения, личности от случайного, единичного ко всеобщему, ибо именно индивидуальное заключает в себе бесконечные оттенки всеобщего, представляя собой не бесконечность, а моменты проявления всеобщего» [2, с. 78].

Надо отметить, что индивидуальная целостность человеческой личности связана со способностью распредмечивать ценности культуры, присваивая их, делать их своими во всем их разнообразии. Каждый акт межиндивидуального общения – это конкретный момент бытия человека в обществе, где осознается необходимость следования или не следования социально значимому идеалу культуры того или иного типа. Здесь сам человек делает выбор, определяет свои поступки и действия на основании собственного решения. «Целостность самости есть ее способность поднятия на высоту собственной мысли, собственного идеала, собственной ответственной деятельности, содержанием которой является ценность другого человека» [2, с. 86].

Рассматривая культуру как тройную спираль (предметная деятельность, общение, художественное творчество) следует обратить внимание на художественную деятельность как способ удвоения реальной практики. Это, по словам Кагана, позволяет накапливать и транслировать приобретаемый человеком опыт, который находится часто за пределами его реальной практики.

Принципиальными теоретико-методологическими основаниями концепции культурного развития личности являются: акмеологическая парадигма, согласно которой в процессе воспитания предоставляется максимальная помощь воспитаннице гимназии со стороны педагогов в раскрытии ее индивидуальности, реализации творческих возможностей; теория Л. С. Выготского, согласно которой источники развития личности лежат в исторически развивающейся культуре, где фиксируются определенные нормы (продукты материальной и духовной деятельности); теория контекстного обучения (А. А. Вербицкий), по которой усвоение

социального опыта осуществляется в процессе обучения; теория формирования Э. Эриксона, согласно которой факторами развития личности являются воспитание, социальные отношения и воздействие культуры; теория А. Адлера: жизненная цель каждого индивидуума складывается под влиянием его личного опыта, ценностей, отношений, особенностей самой личности; теория А. Маслоу, К. Роджерса: взаимодействие личности с другими дает возможность самораскрытия талантов, способностей.

Теоретические посылки позволили выявить центральную педагогическую идею, положенную в основу развития женской гимназии в регионе – это организация образовательного процесса таким образом, чтобы содержание было культуросообразным и направлено на общекультурное и духовное развитие личности, апробацию инноваций, ведущих к становлению гимназии как социально-педагогической системы. Новизна, экспериментальность и чрезвычайно общественная значимость создания и развития женской гимназии обусловили необходимость прогнозирования конечных результатов деятельности.

Ожидаемые результаты мы представили в модели гимназистки. Базовой основой модели выпускницы женской гимназии являются: интернализация универсальных человеческих ценностей, понимание диалога между различными культурами, уважение к человеческой личности, овладение культурой общения, гуманизация отношений, стремление к художественному и техническому творчеству, забота о здоровье и жилье, охрана природы и среды обитания, освоение материальных и духовных ценностей культуры; овладение опытом гражданского поведения, ситуациями реальной ответственности при принятии решения; творческое самоопределение и др.

Выпускница гимназии – это человек культуры, способный ориентироваться в мире духовных ценностей, осуществлять свободный выбор своей жизнедеятельности, линии поведения, способов своего развития в соответствии с общепринятыми культурными нормами, существующими в современном обществе. Поэтому в старших классах учебный план в названной выше гимназии содержит факультативы и спецкурсы по выбору воспитанниц. Так, наряду с изучением отечественной литературы вводится спецкурс «Зарубежная литература», цель которого – формировать представления о развитии мирового литературного процесса. Факультативный курс «Логика» знакомит с основными формами мышления, его законами, учит строить доказательства, опровергать ложные утверждения, находить ошибки при построении умозаключений и классификации понятий. «История и культура Сибири с древнейших времен до XXI века» – курс, который решает следующие задачи: ознакомление с историей и культурой Сибирского региона, формирование у воспитан-

ниц познавательного интереса к традициям коренных народов, развитие гражданского чувства, положительной мотивации к усвоению исторического материала. В программе курса отводятся часы для практических занятий, которые проводятся в музеях города Кемерово. Достаточно большое внимание уделяется самостоятельной работе с письменными источниками, дополнительной литературой, архивными документами.

Спецкурсы завершаются итоговыми уроками в форме защиты рефератов, зачетов, тестирования.

В женской гимназии обеспечивается баланс между профильностью и универсальностью образования, позволяющий воспитанницам усваивать определенную систему знаний, использовать их для формирования своей духовной сферы, ценностных ориентаций, самоанализа, самоидентификации.

Факультативные занятия, спецкурсы, в основном, проводят преподаватели Кемеровского государственного университета культуры и искусств, других вузов Кузбасса. Учебный план предусматривает индивидуально-групповые занятия. Образовательный процесс осуществляется в единстве урочной и внеурочной деятельности. В гимназии функционируют предметные и научные общества, студии, кружки, клубы и другие творческие объединения. Ежегодно проводятся предметные декады, недели, «Малые Дельфийские игры», олимпиады, фестивали искусств, дни творчества, научно-практические конференции, семинары. Воспитанницы гимназии принимают участие в научно-практических конференциях общероссийского уровня.

Образовательный процесс в гимназии обеспечивается психолого-валеологическим сопровождением, в результате которого выдаются рекомендации как воспитанницам, так и педагогам по организации дифференцированной и индивидуальной адаптации к условиям женской гимназии.

Надо отметить, что воспитанницы гимназии являются полноправными участниками образовательного процесса, поскольку возникают доверительные, субъект-субъектные отношения. Создается комфортная психологическая атмосфера, со стороны педагогов поощряются любые успехи воспитанниц, будь то учебная, познавательная, исследовательская деятельность или творческо-исполнительская, художественно-эстетическая.

В настоящее время ГОУ «Губернаторская женская гимназия-интернат», расположенное в живописном сосновом бору с. Елыкаево, осуществило три выпуска гимназисток, свыше 90 % которых продолжили образование в высших учебных заведениях.

В 2005/2006 учебном году гимназия успешно прошла государственную аттестацию и получила свидетельство о государственной аккредитации.

Гимназистки – призеры российских научных конференций (гг. Москва, Ярославль), лауреаты XXI Всероссийской открытой конференции обучающихся «Юность. Наука. Культура» (г. Москва), победители межвузовской олимпиады (г. Кемерово).

В гимназии ежегодно проходит научно-практическая конференция исследовательских работ гимназисток «Истоки». Традицией становится проведение региональных научно-практических конференций губернаторских образовательных учреждений Кузбасса на базе женской гимназии по следующим направлениям: филологические дисциплины, история, естественнонаучные дисциплины, краеведение, предметы нравственно-этического и эстетического цикла.

В последние годы улучшилось качество представленных научно-исследовательских работ гимназисток. Значительное преимущество при оценке получили работы, в которых прослеживались логичность, композиция, стиль, соответствие выводов поставленным задачам, четкая связь составных частей исследовательских работ.

Определенных результатов гимназистки достигли и в творческих конкурсах. Одна из них – победитель (1-е место) XI Международного конкурса-фестиваля русского танца «Виртуозы русского танца» (г. Новосибирск). Театр моды «Арт-Эго» является призером XII открытого межрегионального конкурса юных модельеров «Мода и время» в г. Барнауле (3-е место), победителем Международной выставки-ярмарки «Сибирская неделя текстиля и моды». Гимназия завоевала Гран-при в областном форуме искусств «Малые Дельфийские игры».

Таким образом, культурное развитие осуществляется в различных видах деятельности, в сопряжении культуры и человека в реальной полноте социальной действительности. Исходным пунктом культуры является человек как субъект деятельности. Сама эта деятельность служит удовлетворению личностных потребностей и реализации личностью своих сущностных сил. Таким образом, разработанные теоретические положения стали тем научным фундаментом, который позволяет выстраивать «здание» практики.

Литература

1. Быховская И. М. Культурология и современные социальные практики // Культурология в теор. и прикладн. измер.: матер. науч.-практ. сем-ра / отв. ред. Г. Н. Миненко. – Кемерово; М., 2001.

2. Ильяева И. А. Культура общения (Опыт философско-методологического анализа). – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989.
3. Каган М. С. К вопросу о понимании культуры // Философские науки. – 1989. – № 5. – С. 78–91.
4. Смирнова Н. Г. Концепция государственного общеобразовательного учреждения «Губернаторская женская гимназия-интернат»: стратегические задачи и перспективы развития. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – 80 с.
5. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пос. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002.

Н. С. Дворецкая
Кемерово

ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ПОВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

В узком смысле культура – идейное и нравственное состояние общества, отраженное в быте людей, идеологии, образовании, воспитании, достижениях науки и искусства. Культура пронизывает всю жизнь общества, что накладывает отпечаток на ее содержание. Поэтому в одном и том же обществе есть разные культуры, регулирующие поведение человека в разных сферах: экономическая, политическая, художественная. Существует культура потребления, которая проявляется в наличии устойчивых форм, моделей потребления, характерных для возрастных, профессиональных, региональных групп, а также групп людей, сплоченных общей идеей, интересом.

Однако речь пойдет о потребительской культуре, предполагающей знание и соблюдение установленных норм и правил поведения потребителя в современном обществе. К ним относятся не только нормы поведения потребителя и других субъектов рынка, закрепленные действующим законодательством, но и моральные нормы, регулирующие наиболее важные аспекты поведения людей.

В отличие от инстинктов, культура не передается по наследству, поэтому потребительской культуре, как и любой другой, человек обучается в течение всей своей жизни в данной социальной среде.

Сфера потребительских интересов человека в современном обществе очень широка, и неизвестно, с какими проблемами ему предстоит столкнуться. Как грамотно осуществить свой выбор? На что обратить внимание при покупке и заключении договора? Как оценить гарантии и возможный риск? Как защитить свои права?

Эти и многие другие вопросы стоят перед потребителем в повседневной жизни. Человек не может ощущать себя свободным, если он не способен предвидеть последствия тех или иных событий, активно влиять на них. Ему не хватает знания законов и умения ими пользоваться, трудно разобраться в многообразии товаров и услуг на современном рынке, выделить из обилия информации и рекламы нужные сведения для компетентного выбора товаров.

Потребительские права являются частью демократических прав человека: правами на выбор, безопасность, информацию обладают как потребитель, так и любой гражданин страны. Поэтому, защищая свои права потребителя, человек защищает и свои гражданские права. Этим подтверждается актуальность просвещения потребителей в вопросах собственных прав, умения грамотно вести себя в условиях изобилия предлагаемых товаров и услуг, в отстаивании своих потребительских интересов.

В Кемеровском институте (филиале) Российского государственного торгово-экономического университета ознакомление студентов с основами потребительской культуры проходит в рамках изучения отдельных дисциплин. Для учащихся гимназий и школ, входящих в систему довузовского образования института, преподается курс «Основы потребительских знаний». Цель данного курса – воспитание в студентах и учащихся основ сознательного потребительского поведения в различных ситуациях на рынке товаров и услуг; воспитание организованности, деловитости, экономического и логического мышления, высокой потребительской культуры, коммуникативных способностей, самостоятельности и смелости в защите своих прав.

История потребительского движения в мире началась давно. Более 115 лет назад, в 1891 году в Нью-Йорке (США) была создана первая независимая организация потребителей – Лига потребителей. Ее первой задачей был контроль качества продуктов питания и лекарств. Лига составляла «белые списки» магазинов, которые работают в удобные для потребителей часы, платят зарплату персоналу не ниже установленного законом минимума, поддерживают необходимые санитарные условия. Составлялись также «черные списки», в которые попадали магазины, торгующие некачественными товарами, и лекарства, способные нанести вред здоровью человека из-за нежелательных последствий. Деятельность Лиги поддержала пресса, и к 1903 году Лига потребителей объединяла 64 организации в 20 штатах.

Потребительские организации добивались также создания системы государственного контроля качества лекарств и пищевых продук-

тов: в 1906 году в США были приняты законы «Об инспекции мяса» и «О продовольствии и лекарствах».

В 60-е годы XX века процесс принятия специального потребительского законодательства резко ускорился. 15 марта 1962 года президент США Джон Кеннеди, выступая перед Конгрессом, впервые провозгласил четыре основных права граждан-потребителей, соблюдение которых должно гарантировать государство. В Декларацию прав потребителей, принятую Конгрессом США, были внесены: право на безопасность, право на информацию, право на выбор товаров и услуг, право быть услышанным.

В 1985 году Генеральная Ассамблея ООН приняла Руководящие принципы для защиты интересов потребителей, направленные на: защиту потребителей от ущерба, доступ потребителей к соответствующей информации, необходимой для компетентного выбора товара в соответствии с индивидуальными запросами и потребностями, содействие экономическим интересам потребителя, информирование потребителей о правилах эксплуатации.

Основная цель Резолюции – «…содействовать всем странам в установлении и дальнейшем обеспечении надлежащей защиты интересов своего населения как потребителей». В этом документе к перечисленным выше правам потребителей добавились еще четыре: право на возмещение ущерба, право на потребительское просвещение, право на здоровую окружающую среду, право на удовлетворение основных потребностей.

Все вместе они составляют сущность и основу потребительских прав и известны в мире как «Восемь заповедей ООН».

Генеральная Ассамблея ООН приняла решение считать 15 марта Всемирным днем защиты прав потребителей.

Руководящие принципы для защиты интересов потребителей, принятые ООН, в основном реализованы в России в Законе «О защите прав потребителей» от 07 февраля 1992 года № 2300-1. Закон включает основные положения, порядок защиты прав потребителей при продаже товаров, выполнении работ (оказании услуг), а также порядок государственной и общественной защиты прав потребителей

В 2002 году Всемирная потребительская организация Consumers International (CI) предложила определить место прав потребителей в ряду прав человека. Права потребителей рассматриваются в настоящее время как часть демократических прав, так как они во многом пересекаются.

Гражданин ведет себя на рынке иначе, чем другие потребители – предприниматели, крупные или мелкие фирмы. Потребитель, если он купил некачественный товар, не получил достоверную информацию о нем

или получил некачественную услугу, вынужден защищать свои права самостоятельно. Организация или предприятие лучше защищены в этой ситуации: на них работает штат экономистов, юристов и других профессиональных сотрудников. Кроме того, предприятие может компенсировать убытки путем включения их в стоимость своей продукции. Поэтому, чтобы защитить потребителя от товаров (работ, услуг) ненадлежащего качества, помочь ему в реализации своих потребительских прав, Закон РФ «О защите прав потребителей» говорит о потребителе как о гражданине, частном лице.

Потребитель – гражданин, который приобретает или заказывает товары (работы, услуги) исключительно для личных, семейных, домашних или иных нужд, не связанных с предпринимательской деятельностью.

Потребителем является не только тот гражданин, который приобрел товар, но кто лишь собирается это сделать; или тот, кто не приобретал товар, но реально им пользуется (например, получил в подарок).

Изготовитель – организация независимо от ее организационно-правовой формы, а также индивидуальный предприниматель, производящие товары для реализации потребителям.

Исполнитель – организация независимо от ее организационно-правовой формы, а также индивидуальный предприниматель, выполняющие работы или оказывающие услуги потребителям по возмездному договору (за плату).

Продавец – организация независимо от ее организационно-правовой формы, а также индивидуальный предприниматель, реализующие товары потребителям по договору купли-продажи.

В любом прогрессивном общественном движении есть свои лидеры. В потребительском движении Ральф Нейдер заслужил, чтобы его имя было включено в списки «героев нашего времени».

В 1966 году молодой юрист выпустил книгу «Опасно при любой скорости», в которой рассказал Америке о грубейших нарушениях стандартов безопасности мощной автомобильной корпорацией «Дженерал Моторс», которая в погоне за прибылью не обеспечивала достаточной надежности своих автомобилей. Корпорация обвинила Нейдера в клевете. Столкнулись две неравные силы: богатейшая могущественная компания и скромный юрист, не имевший ни имени, ни средств, ни покровителей. Это казалось невозможным, но Нейдер выиграл процесс и получил от компании компенсацию в размере 280 тыс. долларов, и все эти деньги вложил в развитие движения защиты прав потребителей.

Подсчитано, что около 200 тыс. человек остались живы только благодаря своевременному устранению дефектов в автомобилях, а автомобилей таких было возвращено производителям 150 миллионов!

Ральфа Нейдера считают живой американской легендой, он был трижды назван «человеком года». Им создано несколько исследовательских центров, занимающихся изучением качества продукции различных фирм, достоверности рекламы, безопасности тех или иных производств и экологической обстановки вокруг них. Он издает несколько журналов, регулярно выходят его книги – не только о нарушении прав потребителей, но и о том, как вести себя в различных потребительских ситуациях, как выбирать товары и услуги.

Имя Нейдера знают не только в США, но и во всем мире. Немало он сделал и для становления потребительского движения в России, например, предоставлял материалы для издания книг по распространению потребительских знаний.

Перечень основных прав потребителей включает в себя следующее.

Право на безопасность означает право быть защищенным от товаров (работ, услуг), опасных для жизни, здоровья и имущества потребителя. На такие товары устанавливаются обязательные требования, соблюдать которые следует всем изготовителям (исполнителям, продавцам) России, независимо от формы их собственности и местонахождения.

Применительно к качеству потребительских товаров безопасность может быть определена как отсутствие недопустимого риска для жизни, здоровья, имущества потребителей и окружающей среды при обычных условиях использования, хранения, транспортировки и утилизации товара.

Безопасность товаров (работ, услуг) контролируется государством с использованием процедуры обязательной сертификации.

Право на информацию означает право потребителя на получение необходимой и достоверной информации об изготовителе (исполнителе, продавце), режиме его работы и реализуемых им товарах (работах, услугах), а также защиту в случае получения ложной или вводящей в заблуждение информации, рекламы, маркировки товаров, которые могут привести к неправильному выбору товаров и услуг.

Право на выбор товаров и услуг означает, что потребителю должна быть предоставлена возможность, на основе объективной информации, самостоятельно выбрать товар по конкурентоспособным ценам, а также продавца, исполнителя услуги и т. д. Продавец не вправе обусловливать покупку одного товара обязательным приобретением другого, то есть не допускается продажа товаров «с нагрузкой». Никто не должен «давить» на потребителя, заставляя его купить тот или иной товар, подписать договор на невыгодных условиях.

Право быть услышанным означает право потребителя выражать и отстаивать свои потребительские интересы, обращаясь не только к про-

давцу (изготовителю, исполнителю), но и в государственные и общественные организации. Право быть услышанным может быть реализовано потребителем через его участие в деятельности общественных объединений потребителей, которые вправе вносить в федеральные органы власти предложения по повышению качества товаров (работ, услуг), а также снятию с производства и изъятию из оборота товаров (работ, услуг), опасных для жизни, здоровья, имущества потребителя и окружающей среды.

Право на возмещение ущерба. Закон устанавливает, что вред (ущерб), причиненный жизни, здоровью или имуществу потребителя, должен быть возмещен. Причем, право потребовать возмещения ущерба имеет любой потерпевший. Если потребителю причинены убытки вследствие нарушения его права на свободный выбор товаров (работ, услуг), то продавец (исполнитель) возмещает их в полном объеме.

Возмещению подлежит не только *материальный ущерб* (то, что связано с денежными тратами: ремонт, лечение и т. п.), но и *моральный вред* (переживания, страдания, которые испытывает человек из-за того, что его права нарушены). Право на возмещение морального вреда потребитель имеет лишь в том случае, если вред причинен конкретными действиями продавца или изготовителя. Размер компенсации морального вреда определяется судом и не зависит от размера возмещения имущественного вреда.

Право на потребительское просвещение означает право приобретать знания и практические навыки, позволяющие потребителю постоянно, в течение всей жизни, повышать свою грамотность в области качества, безопасности и потребительских свойств товаров и услуг, в отстаивании своих потребительских прав. Реализовать это право позволяют специальные периодические издания (например, журнал «Спрос»), тематические рубрики в газетах и журналах, телевизионные программы (программы «Экспертиза», «Контрольная закупка»). Знакомство со своими правами и приобретение специальных знаний о товарах и услугах позволит в будущем молодому человеку, начинающему самостоятельную жизнь, избежать многих ошибок и грамотно осуществлять свой выбор.

Право на здоровую окружающую среду означает право на окружающую среду, способную повышать качество жизни; защиту от экологических опасностей, над которыми отдельная личность не имеет контроля.

В настоящее время растет осознание потребителями проблем защиты окружающей среды. Особое значение это приобретает для так называемых «грязных» городов России, в которых развиты химическая, металлургическая и другие виды промышленности. Как свидетельствует

публикация газеты «Аргументы и факты», по данным исследования Главной геофизической обсерватории им. А. И. Воейкова, города Кемерово и Новокузнецк имеют максимальный коэффициент степени загрязнения за последние 5 лет в России – 20, Прокопьевск – 16, Москва – 15.

В соответствии с российским законодательством, общественные объединения потребителей вправе вносить в федеральные органы исполнительной власти предложения о снятии с производства, изъятию из оборота товаров (работ, услуг), опасных для жизни, здоровья, имущества потребителей и окружающей среды.

Право на удовлетворение основных потребностей означает право потребителя на основные товары и услуги, обеспечивающие выживание. К ним можно отнести такие товары и услуги, которые обеспечивают удовлетворение физиологических потребностей, то есть самых сильных и неотложных, существенных для физического выживания человека и составляющих основу всех человеческих потребностей.

В соответствии с российским законодательством граждане вправе объединяться на добровольной основе в общественные объединения потребителей (их ассоциации, союзы). Основные направления их деятельности – информационное и правозащитное. Общества потребителей отличаются от государственных органов по защите прав потребителей своей независимостью – от государства, политики, бизнеса. Кроме того, общества потребителей могут действовать очень оперативно.

Общественные объединения потребителей вправе:

- участвовать в разработке требований к безопасности товаров (работ, услуг);
- проводить независимую экспертизу качества и безопасности товаров (работ, услуг);
- проверять соблюдение прав потребителей и правил торгового и бытового обслуживания, составлять акты о выявленных нарушениях и направлять их в уполномоченные органы государственной власти;
- обращаться в суды в защиту прав потребителей (неопределенного круга потребителей) и др.

В настоящее время потребительские организации играют важную роль в демократическом обществе. Однако потребительским организациям необходимо стремиться к тому, чтобы они более активно представляли интересы потребителей на различных уровнях. От просветительской деятельности и распространения информации нужно переходить к организации диалогов с властью, формировать общественное мнение, пытаться влиять на государственную политику, поддерживая законы, защищающие интересы потребителей.

Преимущество изготовителя и продавца на рынке состоит в том, что они владеют информацией о товаре, а исполнитель – о составе и качестве своих услуг и работ. Поэтому потребителю необходимо решить несколько задач, связанных с получением информации:

• что потребитель хочет знать о товаре, работе или услуге, то есть узнать состав информации;

• где найти необходимую информацию (спросить знакомых, друзей, родственников, прочитать рекламные объявления и специальные журналы или прибегнуть к советам специалистов);

• убедиться в полноте и достоверности информации и правильно ее использовать при выборе товаров и их эксплуатации (потреблении).

Наше «застойно-дефицитное» прошлое породило немало ошибочных представлений и потребительских стереотипов. Многие из них и сегодня мешают нам разумно вести себя на рынке товаров и услуг. Особенно это относится к людям старшего поколения, пережившим время пустых прилавков и длинных очередей за нужным товаром. Поэтому важно разобраться в содержании ошибочных утверждений и понять, ошибки ли это.

В литературе называется пять типичных ошибок покупателя.

Ошибка первая: *«Заграничное – значит, отличное».*

Качество товара зависит не от того, где он изготовлен, а от того, как. Непривлекательный внешний вид упаковки большинства товаров (старшее поколение помнит серую оберточную бумагу) заставлял наших покупателей выстраиваться в огромные очереди за импортным товаром в нарядной упаковке.

Однако если вспомнить классиков литературы, то, как говаривал Остап Бендер, вся контрабанда делается в Одессе на Малой Арнаутской. Следует также отметить, что продукты питания местных производителей обладают естественным конкурентным преимуществом, поскольку реализуются недалеко от места производства и могут быть произведены без использования консервантов.

Ошибка вторая: *«Не обманешь – не продашь».*

Приходя в магазин или на рынок, потребитель зачастую с опаской относится к настойчивому предложению продавца приобрести конкретный товар, поскольку боится быть обманутым в отношении потребительских свойств или качества товара. Во многих странах действует обратный принцип: «Обманешь – лишишься покупателей». Этот принцип понемногу начинает действовать и в нашей стране, так как продавец понимает, что обманывать тех, кто его содержит на свои деньги, ему невыгодно, так как он может лишиться своих покупателей и его бизнес понесет убытки. По-

этому важно быть грамотным, знающим свои права потребителем – это придаст нам больше уверенности при походах в магазины и дисциплинирует продавцов.

Ошибка третья: *«Хороший товар в рекламе не нуждается».*

Это не всегда так. На современном рынке появляется множество новых товаров (CD-плеер, изделия с использованием лайкры и др.) или товаров с улучшенными потребительскими свойствами (чистящие и моющие средства, зубные пасты, биойогурты и др.), о которых потребитель не смог бы узнать, если бы не реклама. Потребителю не обязательно анализировать основные положения Закона «О рекламе» – этим должны заниматься специалисты. Важно, чтобы реклама не вводила в заблуждение, а предоставляла полную и достоверную информацию о товарах, а сам потребитель научился бы критически оценивать коммерческие предложения и на основе объективной информации осуществлять свой выбор.

Ошибка четвертая: *«Чем товар дороже, тем он лучше».*

Известно, что один и тот же товар на вещевом рынке, в центральном универмаге или элитном магазине продается по разным ценам. Важно научиться соотносить цену и качество товара, разбираться в рейтингах товаров и магазинов своего города или поселка.

Ошибка пятая: *«Мы и сами с усами!».*

Это верно лишь отчасти. Среди множества потребителей есть такие, которые считают, что им нет необходимости слушать предложения и рекомендации продавцов, – они самостоятельно могут выбрать нужный товар, правильно им пользоваться или ухаживать за ним. Конечно, потребитель сам хозяин своего кошелька и потребительского выбора. Однако ему необходимо постоянно приобретать знания и навыки в области своих потребительских прав, качества товаров и услуг, в том числе новых, чтобы идти в ногу со временем и становиться (или оставаться) грамотным потребителем. Это позволит ему свободно ориентироваться в огромном мире товаров и услуг и знать, как защищать свои права, если это понадобится.

Этический кодекс потребителя

В 2004 году отмечалось 15-летие международной организации – Конфедерации общества потребителей (КонфОП) и, соответственно, потребительского движения в странах СНГ. За эти годы было принято много законов, защищающих права потребителя в различных ситуациях. Однако многообразие отношений потребителя с продавцом, изготовителем, исполнителем не исчерпывается законодательными нормами.

Ни в одном законе не сформулирован принцип добросовестных предпринимателей – «клиент всегда прав», – но он действует в бизнесе как обычай делового оборота. А какие обязанности возложены на потре-

бителя и существуют ли правила его поведения по отношению к предпринимателю? Где та грань, за которой потребитель из защитника своих интересов превращается в «агрессивного потребителя», цель которого не отстоять свои нарушенные права, а обмануть продавца или исполнителя, используя закон не как средство защиты, а как орудие нападения?

В процессе развития потребительского движения возникло явление, получившее название «потребительский экстремизм». Агрессивность и напористость потребителей в некоторых случаях такова, что впору изобретать закон о защите прав продавца. Участниками I Международного конкурса по основам законодательства о защите прав потребителей, школьниками России, Грузии, Казахстана и Украины, сформулированы примерные правила документа под названием «Этический кодекс потребителя». Во вступлении к тексту кодекса было указано, что положения его имеют рекомендательный характер и применяются потребителем добровольно.

Практика работы со студентами Кемеровского института (филиала) Российского государственного торгово-экономического университета и учащимися гимназий и школ, входящих в систему довузовского образования института, позволила сформулировать основные положения этического кодекса потребителя. За основу приняты разрозненные правила из отдельных публикаций журнала «Спрос», разработка проходила в форме деловой игры, формулировка правил предлагалась студентами и учащимися.

Этический кодекс потребителя

Не стремись стать воинствующим потребителем:
Закон создан для защиты, а не для нападения.

Правило 1. Доверие – основа контакта.

Не будьте подозрительными без основания. Продавец, что стоит за прилавком магазина, приемщик химчистки или ателье, мастер в службе ремонта – такой же человек, как и Вы, он тоже имеет право на доброжелательное отношение. Не забывайте поздороваться с ним!

Правило 2. Требуйте только то, что сможете оплатить.

Не ожидайте невозможного. Покупая товар в палатке либо на рынке, не ругайте продавца за то, что его товар менее привлекательный, чем в дорогом фирменном магазине.

Правило 3. Все, что потребляется, – результат труда! Уважайте этот труд!

Все люди не только ходят по магазинам, парикмахерским и ателье, но и работают, производят то, что купит кто-то другой. Хотите, чтобы уважали плоды Вашего труда – проявите уважение к чужому труду.

Правило 4. Не только не грубите, но и не отвечайте на грубость.

Зло, творимое потребителем, может вернуться к нему назад, то есть действует правило «потребительского бумеранга». Однажды вырвавшись, любая грубость растет как снежный ком. Если Вы нагрубите продавцу, то он может нагрубить следующему покупателю. Смогли бы Вы сами выносить в течение рабочего дня такое отношение, которое некоторые покупатели выказывают продавцу?

Правило 5. Потребитель не только оплачивает услуги, но и выражает благодарность.

Деньги не заменяют доброго слова. Выразите по-человечески свое удовлетворение от обслуживания.

Правило 6. Действия потребителя обжалованию подлежат!

Закон в большинстве случаев не требует от потребителя доказательства его правоты, но это не означает, что потребитель может безнаказанно что угодно творить.

Правило 7. Говорите четко и по делу. Не унижайте достоинство того, кому предъявляете претензию.

Если «разборка» неизбежна, ведите себя дипломатично. В конфликтной ситуации не обобщайте («все вы – воры и обманщики»), не объединяйте конфликт с чередой своих жизненных неудач, не втягивайте окружающих. Будьте корректны, не переходите на личности.

Правило 8. Пользуйтесь разумно положениями Закона.

Мелкие конфликтные ситуации можно разрешить по-житейски. Официальность и напыщенные фразы про свои потребительские права оставьте на действительно серьезный случай, иначе они превратятся в пустой звук

Правило 9. Не используйте Закон в корыстных целях.

Закон создан для защиты нарушенных потребительских прав и возмещения убытков, а не для обогащения на чужой оплошности.

При разрешении конфликта не стоит действовать по правилу «для достижения благой цели любые средства хороши». Ни один товар не стоит того, чтобы потерять собственное достоинство и уважение окружающих.

Правило 10. Изучайте и соблюдайте Закон, не злоупотребляйте приоритетом своих прав.

Не берите на вооружение то, что сами плохо понимаете. Как любое сильное средство, Закон требует знания и аккуратного обращения.

Закон уже дал Вам преимущество. Зная, что Вы правы, отнеситесь к предпринимателю с благородством сильного.

Правило 11. Если в вашем холодильнике испортились продукты, прежде чем писать жалобу, проверьте, включен ли он в сеть!

Семь раз отмерь, один – отрежь! Прежде чем затевать конфликт, необходимо убедиться в том, что виноват продавец (исполнитель), а не Вы сами что-либо напутали.

Кодекс не утверждали государственные органы, поэтому соблюдение его положений является добровольным, а для каждого культурного человека – естественным. Однако текст кодекса не является окончательным – каждый разумный и цивилизованный потребитель, руководствуясь в своем поведении перечисленными правилами, может добавлять что-то свое.

В современном обществе гражданину важно не только знать основные положения Закона «О защите прав потребителей», но и, соблюдая примерный Этический кодекс потребителя, воспитывать в своем характере основы потребительской культуры. Важно, чтобы потребительская культура вошла в нашу жизнь как неотъемлемая часть этического поведения современного цивилизованного человека.

В своей статье мы постарались суммировать некоторые, хорошо известные профессионалам аспекты культуры потребления в доступный всем вариант для выработки собственного кодекса, свода правил потребителя.

Е. А. Кагакина
Кемерово

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ К УПРАВЛЕНЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В психолого-педагогических и культурологических исследованиях последних лет отмечается, что ведущей характеристикой современной социо-культурной ситуации, влияющей на все сферы жизни общества и деятельности человека, является поликонтекстность мира. Это означает, что человек как личность, профессионал, гражданин постоянно находится в ситуации выбора. Можно согласиться с тем, что в самом общем культурологическом понимании «человек есть существо, ставящее свои отдельные частные цели и потребности под знак общего смысла» [1, с. 283].

Необходимость осознанного выбора современным человеком поступка, поведения, способа осуществления деятельности, жизненной

стратегии является объективно обусловленной. Прежде всего, она обусловлена быстрыми изменениями в социальной, культурной, экономической, правовой, политической и других сферах жизни общества. Эти изменения приводят к тому, что человеку приходится жить и действовать в условиях неопределенности, быстрой смены реалий, неполной информации. Как отмечается в социально-психологических и культурологических исследованиях, современная жизнь часто приводит к нарушениям в системе социального и профессионального самоопределения, жизненной ориентации личности.

Нормы, ценности, традиции являются, с одной стороны, компонентами культуры, а с другой – своеобразными ориентирами, помогающими человеку и придерживаться определенного направления, и сохранять целостность мировосприятия, и осуществлять самоидентификацию, самоанализ, самооценку, и выстраивать свои отношения с другими людьми.

В этой связи важную роль для понимания проблемы смыслообразования современного человека имеет концепция М. Мид. Одним из выводов, сделанных ею, является вывод об особенностях поиска смыслов современным человеком. В традиционных обществах проблема смысла не была такой острой, как сейчас, потому что групповые и общественные нормы и правила программировали определенные модели деятельности и поведения человека, так как они подтверждались его жизненным опытом. Традиционное понимание воспитания и образования основано на том, что культура в виде знаний, опыта, традиций, норм и правил передается от поколения к поколению и становится основой ценностных ориентаций и убеждений человека именно благодаря тому, что их значимость подтверждается его индивидуальным опытом.

Особенностью современного общества является то, что человек практически постоянно сталкивается с проблемой выбора, находится в процессе самоопределения, в поиске своего места, своей роли, своей меры ответственности в различных ситуациях. Уход от ответственности – это тоже своего рода выбор, который сужает поле последующих возможностей самоопределения. Образование как система, как функция государства и как социальный институт не может не учитывать указанных характеристик и, согласно основным документам (Законам РФ «Об образовании», «О высшем и послевузовском образовании» и др.), призвано обеспечивать формирование у студентов качеств, позволяющих им адаптироваться к социуму, быть мобильными на рынке труда, ставить цели и отбирать соответствующие этим целям средства и методы достижения.

В рамках деятельностного подхода применительно к высшему профессиональному образованию показана возможность формирования

студента как субъекта деятельности. Субъектность рассматривается в данном контексте как характеристика человека по отношению именно к деятельности и включает в себя наряду с другими компонентами ряд умственных и практических действий: целеполагание, понимание класса, к которому относится требующая решения задача, принятие условий осуществления деятельности и их изменение в случае необходимости, моделирование, получение способа решения задачи, оценка и контроль. Задачный уровень профессиональной деятельности может быть сформирован у студентов в единстве с учебной деятельностью. В данной работе под формированием понимается степень развития определенных качеств, которые могут быть измерены или как-либо по-другому оценены. Достаточно распространенной в дидактике является точка зрения о противоположности личностного и деятельностного подходов в обучении. Однако если обратиться к теории развивающего образования, в основе которой лежит теория учебной деятельности В. В. Давыдова, Д. Б. Эльконина, то становится ясно, что эти два подхода связаны между собой структурой учебной деятельности, которая формируется у субъекта учебной деятельности: потребности – задачи – действия. Ядром потребности в деятельности является мотив. В литературе по дидактике общепризнано, что сформированность мотивации является необходимым условием успешности обучения. С позиций деятельностного подхода, однако, мотивация может рассматриваться не только как условие, но и как результат освоения субъектом других компонентов деятельности. Для высшего профессионального образования данное положение имеет важное значение, так как мотивация профессиональной деятельности в полной мере может быть сформирована у студентов только после овладения ими другими компонентами деятельности. Среди последних, прежде всего, задачи профессиональной деятельности, которые объединены в классы и для каждого класса в практике уже наработаны способы решения. В качестве этих способов могут выступать действия, операции, образцы поведения, которые или закреплены на бумажных или электронных носителях, или их носителями являются реальные специалисты. Хотя в первом случае в книге или другом издании представлено различное содержание, студентами оно воспринимается как знание. Так как «знаниевый» подход в общем и профессиональном образовании в последнее десятилетие подвергается критике и противопоставляется личностному, практикоориентированному, компетентностному, субъектно-деятельностному и другим подходам, остановимся на месте «знаниевой парадигмы» в подготовке студентов в высшей школе. Традиционное обучение в качестве содержания и одновременно цели имело именно знания. Развитие науки, техники, произ-

водства, формирование информационного пространства привело к тому, что стало невозможно определить, при освоении какого объема знаний можно считать, что студент изучил дисциплину. Такие реалии современного образования, как концепция «образование через всю жизнь», система непрерывного образования «школа-вуз», «школа-колледж-вуз», «колледж-вуз» и другие, Государственный образовательный стандарт, инвариантная часть Базисного учебного плана для школы, принцип единства федерального образовательного пространства для системы образования РФ и, наконец, Болонская декларация – все это можно рассмотреть как попытки переосмысления роли и места знаний в образовании и подготовке специалистов.

С позиций деятельностного подхода (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурия и др.) принято понимать деятельность в двух смыслах: как инструмент преобразования окружающей действительности и как процесс собственного воспроизводства. Развивая данное положение, С. М. Климов пишет, что «взаимоотношение с объектами действительности опосредуется знаками, символами, артефактами. Эти инструменты создаются и трансформируются в процессе развития деятельности и, закрепляясь, образуют определенную культуру. Использование этих “инструментов” обеспечивает накопление и передачу социального знания, влияет на характер поведения и интеллектуальной деятельности людей» [2, с. 52].

С точки зрения С. М. Климова, знание может существовать в следующих формах: индивидуальное (субъективное), кодифицированное и объективированное знание. Для организации подготовки студентов к деятельности в современных условиях, как нам представляется, важно не противопоставлять так называемую «знаниевую» парадигму и деятельностное, практикоориентированное обучение, а по-новому подойти к обоснованию понимания сущности знаний в современных условиях. Это обусловлено, как минимум, двумя обстоятельствами: изменениями в структуре труда и профессиональной деятельности специалистов в условиях постиндустриального общества и переходом с 2007 года системы высшего образования на двухступенчатую подготовку студентов. Первое из выделенных обстоятельств обусловливает все большую интеллектуализацию труда, причем не только в смысле увеличения доли понятийных знаний, отражающих уровень развития современной науки. Мы разделяем точку зрения С. М. Климова о том, что индивидуальное, субъективное знание – «это система усвоенных или выработанных понятий, опосредующих отношение человека к действительности. В процессе взаимодействия индивида с окружающей средой или в результате внутренней

эволюции эти понятия могут быть организованы в те или иные модели действительности (декларативное знание), а также в схемы или алгоритмы деятельности (умения, ноу-хау)». Для того чтобы обоснованно говорить о том, что «знаниевая» парадигма себя исчерпала и не является актуальной для высшего образования, надо ответить на вопрос: насколько теория, методика и практика высшего образования обеспечивают полноту формирования и оценки сформированности индивидуального знания.

«Кодифицированное знание представлено в знаковой форме или в форме символов (устный или письменный текст, формулы, изображения и т. д.). Это своего рода модели моделей, содержащихся в сознании. Их основными функциями являются передача знания в процессе коммуникации, его фиксация и сохранение. Объективированное знание – это интеллектуальные модели, воплощенные в объективной форме процессов деятельности, ее инструментов и результатов» [2, с. 52].

С нашей точки зрения, отрицание «знаниевого» подхода в теории и на практике вызвано тем, что в массовой практике формирование знаний сводится к их пресловутой «сумме», между тем как методически не разработанным остался вопрос об индивидуальных знаниях студентов. Справедливости ради следует заметить, что решению этого вопроса были посвящены теоретические работы в рамках личностно-ориентированного обучения. Так, в работе И. С. Якиманской было предложено новое понимание личностно ориентированной программы. При этом автор исходит из того, что в традиционном понимании образовательная программа отражается в концепции учебного плана и состоит из перечня предметов, сроков их освоения и др. Такой подход, который сохраняется в образовании и в настоящее время, И. С. Якиманская назвала информационно-справочным. В личностно ориентированном обучении, призванном учитывать субъектный опыт студента, появляются возможности иных подходов к созданию образовательной программы, включающей в себя предметные знания, метазнания, отражающие структуру любого знания, принципы его построения, организационно-технологические знания, являющиеся основой любого вида деятельности (проектной, групповой, коллективно-распределенной, индивидуальной, исследовательской, разработческой). Предложенный И. С. Якиманской подход вполне может лечь в основу разработки компетентностно ориентированных программ подготовки специалистов, так как в нем описано значение для обучения опыта субъекта. В современных условиях это особенно важно, так как опыт и знания субъекта накапливаются не только в условиях специально организованного обучения, и их надо включать в содержание образования через согласование с социокультур-

ным образцом. Современное обучение невозможно без учета субъектного опыта и перевода его в систему понятий [3].

В аспекте подготовки студентов к управленческой деятельности следует обратить внимание на концепцию человеческого капитала, которая была сформулирована в рамках чикагской школы национальной экономики в середине прошлого века. А. Шапиро по аналогии с физикой выдвинул предположение о полураспаде знаний, то есть о половине их жизни. В основе старения знаний лежит старение, прежде всего, объективированного знания. Сегодня авторы полагают, что период полураспада знаний в науке и проектировании составляет 5 лет.

Знания с длинным периодом полураспада приобретаются человеком только в процессе академического обучения, знания с коротким периодом полураспада приобретаются им в процессе освоения специальных дисциплин и дисциплин специализации. С позиции теории и методики высшего образования, дидактики высшей школы и теории интеллектуального капитала именно долгосрочные, академические знания являются основой для получения краткосрочных знаний. В этой связи следует сказать, что последовательность этапов современного вузовского учебного плана соответствует приведенному положению о взаимосвязи разного типа знаний в структуре деятельности специалиста и организации. Видимо, отчасти этим можно объяснить тенденцию «университизации» высшего образования РФ, результатом которой явилось то, что почти 50 % вузов имеют в настоящее время статус классического или профильного университета. Характерными особенностями университетского образования являются фундаментальность и исследовательская направленность обучения. Именно фундаментальность университетской подготовки студентов рассматривается как конкурентное преимущество специалиста на рынке труда высокоинтеллектуальных профессий.

Подводя итог нашим размышлениям о деятельностном подходе в высшем образовании, отметим, что сущность изменений в этой системе изложена А. М. Новиковым следующим образом: «Длительное время российская (советская) общеобразовательная и профессиональная школа находились на позициях гностического, так называемого “знаниевого” подхода. При таком подходе основной образовательной задачей считалось формирование у учащихся, студентов прочных систематизированных знаний (умения и навыки всегда выступали второстепенными компонентами). Сейчас акцент меняется – от гностического подхода (знаниевой парадигмы) к деятельностному подходу (парадигме): основная цель образования рассматривается теперь как формирование способности к активной деятельности, к труду во всех его формах, в том числе к

творческому профессиональному труду. Это не значит, что роль знаний каким-либо образом принижается – просто они из основной и единственной цели образования превращаются в средство развития личности обучаемых» [4, с. 39].

Современное высшее образование находится в поисках методов и технологий такого превращения. К этим методам и технологиям можно отнести способы организации деятельности преподавателя и студентов по усвоению различных, а не только понятийных знаний академического типа. Следующим направлением совершенствования системы подготовки специалистов является создание условий для овладения студентами процессом, способами и средствами деятельности, а не только для усвоения знаний. Именно в этой связи, как нам кажется, следует рассматривать компетентностный подход. Если деятельностный подход в подготовке специалистов для управленческой деятельности является частным случаем общей системы подготовки в вузе, то компетентностный подход в подготовке, например, менеджеров организации или менеджеров социальной сферы нужно рассматривать как относительно самостоятельный, так как в его основе лежат компетенции. Вместе с тем следует сказать, что компетентностный подход в профессиональной подготовке менеджеров имеет и общие основы с подготовкой других специалистов, так как их роднит факт ключевых компетенций.

Ключевые компетенции могут быть двух уровней: ключевые для современного специалиста с высшим образованием как такового (в качестве варианта приведем перечень так называемых еврокомпетенций, принятых в 1996 году Евросоюзом: когнитивная, социально-информационная, коммуникативная, социальная и специальная) и как специалиста конкретной специальности. Хотя при этом правомерным может быть и подход, согласно которому компетентность конкретного специалиста может быть сформирована в рамках специальной компетенции из приведенного выше списка.

Как отмечает С. Е. Шишов, «компетенции не сводятся ни к знаниям, ни к умениям. Часто можно встретить людей, обладающих обширными знаниями, но не умеющих мобилизовать их соответствующим образом в нужный момент, когда представляется возможность. Быть компетентным не означает быть ученым или образованным. Между знанием и действием в человеческой практике существуют сложные отношения. Проблема состоит в том, чтобы определить те знания, которые бы обеспечили формирование необходимых компетенций» [5, с. 329].

Частично понятие «компетентность» включает в себя понятие «функциональная грамотность», которое достаточно давно рассматрива-

ется ЮНЕСКО в качестве отражающего наиболее уязвимые проблемы современного образования. Как отмечает И. С. Сергеев, «функциональная грамотность – возможность реализации человеком своих основных социальных функций» [6, с. 131]. Н. И. Булаев, считает, что в контексте профессиональной деятельности «функциональная неграмотность означает неспособность выполнять свои профессиональные обязанности вследствие происшедших по тем или иным причинам изменений условий, средств и характера труда. В этом смысле проблема функциональной неграмотности сливается с проблемой непрерывного образования» [7, с. 73]. В начале XXI века функциональная грамотность применительно к общему образованию предполагает формирование компьютерной и коммуникативной грамотности. В последнем случае обязательным считается владение одним-двумя иностранными языками.

Так как, вероятнее всего, государственные стандарты третьего поколения будут включать в себя не дидактические единицы, а компетенции, остановимся на основаниях для их включения в образовательные программы высшего профессионального образования. Для этого обратимся к работе авторского коллектива под руководством Ю. Б. Рубина [5]. В ней относительно реализации компетентностного подхода в высшем образовании были сделаны следующие выводы. Во-первых, компетентностная модель специалиста не является моделью выпускника, так как компетентность неразрывно связана с опытом успешной деятельности, который в процессе обучения в вузе студент в полном объеме приобрести не может. Во-вторых, следует редуцировать компетентностную модель специалиста для ее использования в качестве требований к выпускнику, заранее снизив требования, связанные с опытом профессиональной деятельности. В-третьих, целесообразно расширять в образовательной программе все виды учебной деятельности студентов, приближенные к профессиональной деятельности: практики, выполнение расчетных и проектных работ, учебно-исследовательская работа студентов, деловые, ролевые, имитационные игры, творческая самостоятельная работа студентов, на которую, как предполагается, будет отведено до 70 % времени. В-четвертых, внеаудиторная и воспитательная работа должна способствовать формированию ценностно-смысловых компонентов компетентности будущих специалистов.

Большинство исследователей и практиков реализации компетентностного подхода полагают, что он позволяет решать следующие воспитательные и развивающие задачи:

1. Формировать положительную мотивацию к проявлению компетентности.

2. Обусловливать ценностно-смысловые представления (отношения) к содержанию и результату деятельности.

3. Обосновывать знания, лежащие в основе выбора способа осуществления соответствующей деятельности.

4. Формирование опыта, умений, навыков успешного осуществления необходимых действий на базе имеющихся знаний.

При реализации компетентностного подхода следует учитывать, что система образования является открытой, а следовательно, компетенции должны разрабатываться совместно с работодателями. В связи с этим обращает на себя внимание исследование, проведенное под руководством Е. В. Ткаченко совместно с Союзом работодателей России [8]. Согласно полученным в результате исследования данным, 40 % россиян рассматривают высшее образование как способ социализации, а не как этап в профессиональной карьере. Большинство промышленных предприятий или неспособны, или не хотят определять долгосрочные планы кадровой политики. При этом их руководители считают, что вузы готовят студентов «не так». Несложный анализ показывает, что сейчас на работу приходят выпускники, окончившие школу пять лет назад, когда социально-экономические условия в обществе, правовая основа деятельности учреждений и организаций были совершенно другими. Это означает, что даже при высокой образованности выпускник может быть функционально неграмотным, то есть плохо адаптированным к выполнению не только некоторых профессиональных обязанностей (например, умение работать в группе), но и гражданских обязанностей, или к деятельности по защите собственных прав, или к критическому восприятию информации в Интернете или СМИ.

П. Н. Новиков в своей работе отмечает, что сейчас наступает время предела насыщения человека информацией. Поэтому относительно высшего образования речь должна идти не о все бóльших объемах информации, а о выделении более существенной части. Этот минимум не равен Госстандарту, поэтому последний надо согласовывать как с компетенциями, так и с предлагаемым информационным минимумом. Слова из Госстандарта: «знаком», «имеет представление», «понимает возможности», «знает», «умеет», «владеет», «способен», «готов» – это социально-педагогические критерии. Помимо них существуют еще критерии – профессиональные стандарты. Профессиональный стандарт представляет собой концентрированное выражение востребованного рынком труда комплекса оплачиваемых, имеющих устойчивый и развивающийся спрос работ (услуг), определяющих требуемый уровень квалификации, функциональные обязанности, полномочия и ответственность [4].

Таким образом, следует отметить, что компетентностный подход можно рассмотреть как своего рода связующее звено между традиционной (академической, гностической, «знаниевой») парадигмой, оперирующей понятиями «знания», «умения» и др., отражающими социально-педагогические стандарты, и деятельностным подходом, тяготеющим к подходу, в основе которого лежат профессиональные стандарты.

Литература

1. Панарин А. С. Философия политики. – М.: Наука, 1994. – 367 с.
2. Климов С. М. Интеллектуальные ресурсы общества. – СПб.: ИВЭСЭП, 2002. – 199 с.
3. Якиманская И. С. Технология личностно-ориентированного образования. – М.: Сентябрь, 2000. – 176 с.
4. Новиков А. М. Методология образования. – М., 2002. – 176 с.
5. Глобализация образования: компетенции и системы кредитов / под ред. Ю. Б. Рубина. – М.: ООО «Маркет ДС Корпорейшн», 2005. – 490 с.
6. Сергеев И. С. Основы педагогической деятельности: учеб. пособие. – СПб.: Питер, 2004. –316 с.
7. Булаев Н. И. Ведущие тенденции развития дополнительного образования взрослых: дис. … д-ра пед. наук. – М., 1998. – 320 с.
8. Ткаченко Е. В. Начальное, среднее и высшее профессиональное образование России: возможности сохранения и развития // Образование и наука. – 2005. – № 3. – С. 12–16.

Л. П. Салазкина
Кемерово

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ МЕНЕДЖМЕНТ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ

Переход социальной сферы к экономическим методам хозяйствования, а следовательно, и радикальное изменение теории и практики управления учреждениями культуры привели к переориентации деятельности последних, изменению как направленности, так и содержания работы их руководителей. Динамизм перемен, поиски новых путей и форм хозяйствования требуют создания целостной гибкой системы государственного воздействия на экономические отношения переходного периода.

Проблема управления культурой, социальной сферой практически не изучена. Для студентов дневного и заочного отделений возникли

серьезные трудности в изучении теории и практики менеджмента социально-культурной сферы, так как этот процесс не нашел должного отражения ни в учебниках, ни в учебных пособиях.

Нужно отметить, что профессия менеджера продолжает оставаться одной из самых популярных, так как менеджер – это специально подготовленный профессиональный управляющий, который знает, что он принадлежит к особой профессии, а не является специалистом в какой-либо области. Чтобы стать менеджером, необходимо осознавать профессиональную принадлежность к менеджменту, обладать знаниями в этой области, придерживаться норм корпоративного поведения.

Менеджмент выступает как самостоятельный вид профессиональной деятельности, главной задачей которого является определение целей деятельности организации, то есть конкретные конечные состояния или искомые результаты, которых хочет добиться коллектив при совместной работе. Эти конечные состояния и результаты деятельности определяются стратегическим менеджментом учреждений социально-культурной сферы.

Хотя стратегический менеджмент строится как систематическая, логически связная теория, успех стратегии определяется, не в последнюю очередь, интуицией, личными качествами менеджера – всем тем, что называется предпринимательской инициативой. Это, в свою очередь, требует формирования новых навыков менеджеров, в частности выраженных лидерских черт – «харизмы», умения творчески решать проблемы, брать на себя риск, планировать, основываясь на предпринимательских взглядах [1].

Знание стратегического менеджмента заставляет руководителя всерьез задуматься о будущем учреждения социально-культурной сферы, оно позволяет:

- сформулировать возможные стратегии и определить, в какой мере подходит учреждению социально-культурной сферы та или иная стратегия;
- искать альтернативные пути развития предпринимательской деятельности, чтобы выбрать из них наилучший;
- развить умение ориентироваться в будущем, что приводит к учету возможных последствий тех или иных решений;
- более эффективно и грамотно размещать ресурсы учреждения социально-культурной сферы;
- решать организационные проблемы не как изолированные, а во взаимосвязи с другими проблемами и процессами и на этой основе развивать более эффективное управление [1, с. 14].

Следовательно, потребность в профессиональных менеджерах не может не отразиться на процессе их вузовской подготовки.

Сегодня требования к специалистам в области управления радикально меняются. К их характеристикам, наряду с менеджериальными знаниями, умениями и навыками, относятся инициативность, лидерство, умение находить нестандартные решения управленческих проблем. Меняются также тенденции использования и сферы применения специалистов менеджмента.

Так, развитие рыночных отношений привело к усилению потребности в финансовых, банковских менеджерах, в сфере госуправления, в правовой сфере. Все это, в свою очередь, привело к изменению государственных образовательных стандартов, учебных планов и программ, организации образовательного процесса как элементов модели подготовки менеджеров.

Поэтому цель курса «Стратегический менеджмент» в системе подготовки менеджеров социально-культурной сферы состоит в том, чтобы оказать помощь студентам в усвоении теоретических основ стратегического менеджмента как принципиально нового вида профессиональной деятельности. Современный стратегический менеджмент – это особый творческий синтез трех ключевых составляющих: 1) менеджмента как теории; 2) менеджмента как искусства; 3) менеджмента как опыта успешной бизнес-практики.

Стратегический менеджмент в основном связан с пониманием природы конкурентного преимущества и тех средств, с помощью которых оно может быть достигнуто и поддержано. Поэтому студентам необходимо освоить основные подходы, которыми оперируют аналитики, чтобы лучше понять факторы, способствующие конкурентному преимуществу и позволяющие некоторым организациям обогнать своих конкурентов. Причем могут быть различные подходы, которые предлагают альтернативные методы для лучшего понимания тех средств, с помощью которых стратегия формулируется и внедряется. Определенная степень планирования необходима, но стратегии могут возникать и спонтанно. Для формулирования новых стратегий необходимо не только стратегическое мышление (которое является и конкретным, и творческим), но и стратегическое планирование (которое является и аналитическим, и обусловленным). Будущие тенденции в стратегическом менеджменте, скорее всего, будут сфокусированы на роли совместных альянсов (сетей) и менеджмента знаний для достижения конкурентного преимущества. Эта дисциплина еще очень молодая. И поэтому достаточно сложно предположить, как она будет развиваться в дальнейшем [5, с. 257].

Но мы убеждены, что сотрудники учреждений социально-культурной сферы (в дальнейшем СКС. – *Л. С.*) должны постоянно учиться, получать знания и о себе, и о своем окружении. Менеджмент знаний включает организационное обучение, но он касается и менеджмента уже существующих знаний, то есть менеджмент знаний в основном касается создания новых знаний, хранения и распределения существующих знаний, а также контроля знаний. Менеджмент знаний – это важный элемент в создании стержневых компетенций, которые должны быть четко определены и не поддаваться имитации.

Особенностью стратегического менеджмента является управление организацией, которое опирается на человеческий потенциал как основу организации, ориентирует производственную деятельность на запросы потребителей, осуществляет гибкое регулирование и своевременные изменения в организации, отвечающие вызову со стороны окружения и позволяющие добиваться конкурентных преимуществ, что в совокупности позволяет организации выживать и достигать своей цели в долгосрочной перспективе.

Следовательно, успешность деятельности менеджера как профессионального управляющего учреждения СКС во многом зависит от степени овладения им технологией социально-культурного преобразования, содержание которой составляет контентный анализ конкретной ситуации, разработку и реализацию проектов и программ, оптимизирующих основные составляющие человеческой жизнедеятельности.

В связи с такой установкой, по нашему мнению, чрезвычайно актуальными становятся разработка и введение в учебный процесс, возможно, по региональному компоненту, дисциплины «интернальный менеджмент», целевая установка которой состоит в том, чтобы обучить будущих менеджеров организационно-педагогическим технологиям внутриорганизационного менеджмента, технологиям инновационной деятельности, чтобы сформировать у будущих специалистов способности и качества личности, умения конструировать собственные технологические подходы к решению задач в ситуации возрастающей неопределенности и сложности социума.

Менеджмент имеет теоретические и технологические аспекты содержания, в котором для достижения результатов используется целостное единство целей, функций и средств.

С внедрением маркетинговых отношений в деятельности учреждений СКС растет потребность в новом управленческом подходе к взаимодействию внутренних и внешних процессов социально-культурной деятельности, а следовательно, и освоение новых организационно-педагогических технологий менеджмента. В связи с этим мы считаем, что

необходимо совершенствовать имеющиеся должностные инструкции сотрудников СКС [3].

Сравнительный анализ должностных инструкций трех основных сотрудников учреждения культуры клубного типа (СДК, РДК): директора, заместителя директора по организации досуга и художественного руководителя – позволил нам установить:

1) директора СДК, РДК руководят многими видами деятельности внутри учреждения, но в инструкции нет подраздела «внутриклубная воспитательная работа с кадрами»;

2) в рамках обязанностей заместителя директора так же имеется многообразие работ, связанных с управлением досуговой деятельностью. Художественный руководитель «организует» творческо-воспитательный процесс в коллективах. Но ни в одной из рассмотренных должностных инструкций нет контроля за воспитательной работой в коллективах, нет его и в работе директора с руководителями этих коллективов.

Сравнительный анализ позволил нам структурировать раздел «должностные обязанности», выявить недостающие направления деятельности согласно концепции интернального менеджмента, разграничить, дополнить должностные обязанности каждого и построить таблицу. В результате в разделе «должностные обязанности» отражаются следующие направления деятельности:

- директор: руководит, организует, осуществляет, создает, обеспечивает;
- заместитель директора: осуществляет, определяет, изучает, организует;
- художественный руководитель: организует, обеспечивает, осуществляет, распространяет, координирует, поддерживает (табл. 1).

Таблица 1

Сравнительная таблица должностных обязанностей руководителей учреждений культуры клубного типа

Директор учреждения культуры	Заместитель директора по организации досуга	Художественный руководитель
руководит (планирует, организует, контролирует, регулирует, анализирует) **всеми видами деятельности** учреждения культуры	**осуществляет** руководство: организационно-досуговой деятельностью; общественными органами управления (Совет, Правление и т. д.)	**организует** творческо-воспитательный процесс в коллективах, конкретизируя направления воспитательной работы; методическую работу в самодеятельных коллективах

Продолжение таблицы 1

Директор учреждения культуры	Заместитель директора по организации досуга	Художественный руководитель
организует коллектив на достижение высокой эффективности культурно-досуговой и предпринимательской деятельности. **осуществляет** контроль за выполнением программно-целевого планирования, научной организацией труда, качеством проводимых мероприятий; финансовую и хозяйственную деятельность; контроль за воспитательной работой в коллективе	**определяет** содержание, формы и методы досуговой, воспитательной работы в трудовом коллективе с учетом дифференцированного подхода	**обеспечивает** выполнение учебных программ самодеятельных коллективов; подбор репертуара; своевременную подготовку новых творческих работ высокого качества; **осуществляет** контроль за воспитательной и творческой работой руководителей самодеятельных коллективов; **координирует** работу творческих отделов по проведению художественных мероприятий
создает необходимые условия для внутриклубной учебы кадров, повышения научно-теоретического уровня, квалификации работников, их творческо-педагогической подготовки	**осуществляет** организационное и методическое руководство подготовкой и проведением мероприятий для населения, клубных формирований и т. д.	**распространяет** передовой, творческий, педагогический опыт воспитательной работы в самодеятельном коллективе
организует и расширяет учебно-техническую и материальную базу учреждения культуры; **обеспечивает** учет и хранение оборудования и его эффективное применение в организационно-творческой деятельности учреждения культуры	**осуществляет** поиск новых форм и методов организации досуговой деятельности учреждения; **изучает** интересы и запросы населения; **организует** оперативную информацию о проводимой работе	**организует** концертную деятельность; **составляет** программы концертов для выездных мероприятий учреждения культуры; **осуществляет** режиссуру концертов; **руководит** работой по формированию высокохудожественного репертуара; **поддерживает** связь с творческими союзами и общественными организациями

Окончание таблицы 1

Директор учреждения культуры	Заместитель директора по организации досуга	Художественный руководитель
обеспечивает правильное ведение делопроизводства и клубной документации, своевременную отчетность	**совершенствует** организацию труда работников, изучает затраты рабочего времени; **обеспечивает** оформление документации в строгом соответствии с инструкцией по делопроизводству	**составляет** отчеты о состоянии учебно-воспитательной, творческой работы в коллективах и концертной деятельности

В связи с актуальными требованиями современной действительности думается, что целесообразно пересмотреть и внести дополнения в содержание должностных инструкций. Систему деятельности руководителя учреждения СКС можно отразить, построив «технологическую модель» интернального менеджмента, включающую:

1. Изучение состояния учебно-воспитательного процесса как в учреждении, например, клубного типа в целом, так и в самодеятельных коллективах. 2. Изучение участников творческих коллективов. 3. Изучение состава кадров учреждения. 4. Постановка диагностических целей. 5. Постановка диагностических задач. 6. Определение перспективы. 7. Предвидение результатов: 7.1. Самодеятельных коллективов, 7.2. Подразделений, 7.3. Общественных субъектов. 8. Планирование деятельности: 8.1. Объединений по интересам, 8.2. Формирований, 8.3. Самодеятельных коллективов, 8.4. Общественных формирований, 8.5. Работы с кадрами. 9. Решение задач. 10. Организаторская деятельность. 11. Коррекция на основе диагностики. 12. Разработка программы последующих действий (рис. 1).

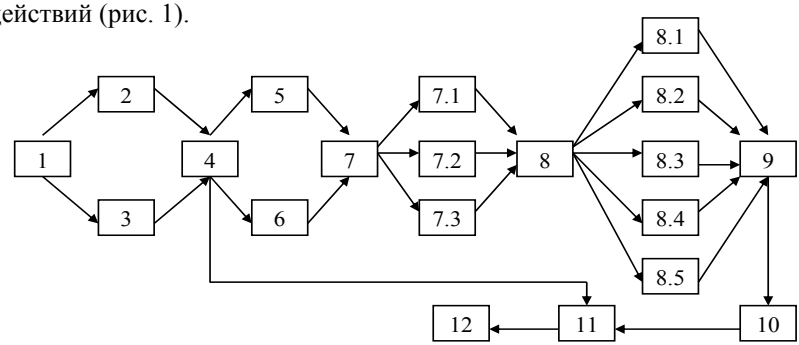

Рис. 1. Технологическая модель интернального менеджмента

Достигать технологичности в работе руководителей структурных подразделений и отдельных коллективов призван руководитель, или его заместитель, или ведущий менеджер учреждения культуры СКС (зависит от штатного состава) [3, с. 211–218].

Особенностью интернального менеджмета учреждений СКС является установка на инновационную технологию, в том числе и на использование новых информационных технологий и компьютерных в первую очередь. Именно новые информационные технологии позволяют в полной мере раскрыть педагогические, дидактические функции этих методов, реализовать заложенные в них потенциальные возможности. Но социологические исследования показали, что многие учреждения культуры клубного типа, вступив на путь предпринимательской деятельности, упустили в интернальном менеджменте развитие у сотрудников чувства сопричастности единому делу, тем самым затормозив поступательное развитие учреждения.

Стратегический менеджмент является той областью знаний, где сходятся основные интересы менеджмента персоналом, маркетинга, финансового менеджмента, инновационного менеджмента, производственного менеджмента. В связи с этим формы и методы овладения стратегическим менеджментом могут быть различными.

По нашему убеждению, курс «Стратегический менеджмент» в системе подготовки менеджеров СКС в вузе на заключительном этапе изучения может быть представлен, во-первых, в диалогическом изложении, когда педагог вступает в диалог со студентами по теме адаптации их в учреждениях СКС, используя их знания технологии всех вышеперечисленных дисциплин.

Во-вторых, возможно, будет более представительным монологический способ изложения в силу своей завершенности, концептуального и терминологического единства. При подобных подходах к изучению стратегического менеджмента могут быть использованы различные формы.

Так, диалогическое изложение стратегии менеджмента может быть представлено в виде круглого стола с участием не только студентов, но и всех педагогов, ведущих основные курсы специальности «Менеджмент организации».

Монологический способ изложения может быть представлен в виде защиты программ, сообщений, рефератов, проектов стратегического менеджмента учреждений СКС. Особенно полезным такой подход будет для студентов заочного отделения, где в индивидуальных планах на изучение вышеназванных дисциплин отводится всего по 6–10 аудиторных часов. Но для этого необходимо разработать единую программу самостоятельной подготовки студентов к подобному итоговому занятию, которая будет

включать: проверку остаточных знаний; тестирование; имитационные деловые игры. Например, программа «Один день на рабочем месте руководителя учреждения», разработанная автором статьи, где студент становится активным участником процесса обучения, одновременно овладевая методологией изучаемого предмета. При этом сам процесс проведения итогового занятия становится творческим актом, а результатом является не простой перечень технологий, а сопричастность к управленческому процессу в конкретной ситуации. Это позволит оценить не только понял или не понял студент систему правил, технологий, методов принятия и реализации решения, но и принял ли он то, чему его обучали, как основу своей практической деятельности.

Компетентные руководители учреждений СКС, владеющие знаниями и навыками в области стратегического менеджмента, имеют больше шансов добиться быстрого роста по служебной лестнице и сделать успешную карьеру. А начинающим руководителям стратегический менеджмент позволит достаточно быстро понять, как работает организация, какова взаимосвязь ее структурных компонентов, каковы роль отдельных индивидов в принятии важных организационных решений и сам процесс достижения поставленных целей.

Литература

1. Волкогонова О. Д., Зуб А. Т. Стратегический менеджмент: учебник. – М., 2004. – 256 с.
2. Зайцева Н. А. Менеджмент в социально-культурном сервисе и туризме: учебник для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 224 с.
3. Салазкина Л. П. Организационно-педагогические технологии внутриклубного менеджмента: дис. … канд. пед. наук. – Кемерово, 2004. – С. 211–218.
4. Симонов В. П. Педагогический менеджмент: 50 НОУ-ХАУ в управлении педагогическими системами: учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Педагогическое общество России, 1999. – 430 с.
5. Кэмпбел Д., Стоунхаус Д., Хьюстон Б. Стратегический менеджмент: учебник / пер. с англ. Н. И. Алмазовой. – М.: ООО «Изд-во Проспект», 2003. – 336 с.

О. В. Сокол
Кемерово

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ ВУЗОВСКОГО КУРСА ИСТОРИИ МУЗЫКИ

В последние годы педагогической и научной общественностью все больше осознается необходимость культурализации образования,

а именно «введения элементов систематизированного культурологического знания во все сегменты как общего, так и специального образования» [10, с. 39]. Причина этого видится в том, что именно культурология может дать учащимся наиболее целостное, систематизированное представление о сущности культуры, ее структуре и механизмах ее функционирования.

В отечественной музыкальной педагогике также устойчиво проявляет себя тенденция культурологизации учебных дисциплин: от искусствоведческих до исполнительских. Как правило, она трактуется как усиление историко-культурного контекста, что призвано подвести обучаемых к более логичному и естественному восприятию смены художественных эпох и стилей, обосновать смену идейно-образных основ и выразительных средств в творчестве композиторов. Тогда музыка становится «духовным образом мира, запечатленным в звуковых структурах» [2, с. 166]. Отметим, что «контекст культуры» в воспитании студента-музыканта порой трактуется как создание вокруг обучаемого атмосферы духовности, что, естественно, несколько обедняет это понятие. Отдельными исследователями культурологический контекст понимается как формирование культуры учения, что тоже выступает частным случаем культурологического компонента современного образования.

В настоящей статье предлагается взгляд на построение содержания курса истории музыки с точки зрения культурологической проблематики.

В учебном процессе по отношению к иерархии наук музыкознание и культурология находятся как бы в обратной перспективе. Известно, что в классификации наук о культуре музыкознание является видовой наукой. В ней конкретизируются, иллюстрируются положения и факты культурологии. В учебном процессе на музыкальных специализациях в вузах культуры и искусств культурология является дисциплиной, завершающей изучение цикла искусствоведческих дисциплин.

Учитывая такое расположение предметов в структуре учебного процесса, в учебном курсе истории музыки возможно создать условия для успешного усвоения культурологических знаний. Тогда культурологическое знание возникает именно как обобщение знаний, полученных в других дисциплинах.

В таком случае культурологическое знание выступит «надпредметным» гуманитарным знанием, систематизирующим положения разрозненных дисциплин и их отдельных тем. Такой подход отвечает современным концепциям культурологизации образования, где одним из центральных вопросов в контексте взаимодействия культуры и образования встает

вопрос об адекватности образовательной системы задаче трансляции новых культурных ценностей [1, с. 197]. В ряду таких ценностей помимо усвоенных знаний может выступать и качественный уровень мышления студентов, их социализация и инкультурация.

В курсе «Истории музыки» можно успешно формировать смысловое поле культурологии. Например, содержательные аспекты многих тем истории музыки могут подготовить студентов к пониманию таких культурологических постулатов, как **культура целостна**, **культура исторична**, **культура динамична**. Материал курса истории русской музыки дает богатые возможности для усвоения специфических характеристик национальной русской культуры, в том числе ее языка, стиля, формы бытования. Поясним обозначенные аспекты на примере содержания раздела курса истории музыки «История русской музыки» на музыкальных специализациях вузов культуры и искусств.

Название дисциплины «История музыки» само по себе предполагает большое количество взаимосвязей: с историей, литературой и литературоведением, живописью и историей изобразительных искусств, философией и эстетикой. Изучение конкретного явления истории музыки, будь то отдельный опус или целая эпоха, подразумевает рассмотрение его в контексте современных ему явлений смежных искусств и общественных движений. Такое рассмотрение – в лучших традициях отечественной музыкальной педагогики. Примечательно, что в годы становления отечественного высшего музыкального образования учебный предмет «История музыки» имел название «Музыкальная энциклопедия».

В середине XX века контекстный подход, казалось бы, утверждается в истории музыки: появляется ряд исследований, рассматривающих музыку в ряду искусств [2; 5; 11]. Важно неуклонно следовать ему. Тогда возникает объем и глубина, создается духовный континуум «ценностей человеческого существования». Приверженцем такого подхода в культурологии был академик Д. С. Лихачев, признававший, что «культура – это огромное целостное явление» [6, с. 349].

Однако на практике такой подход оказалось выдержать трудно. В современном состоянии образовательной практики вузов культуры и искусств часты отступления от него, что ведет к так называемому музлитературному подходу в курсе истории музыки. У этого подхода много оппонентов. Так, музыковед-исследователь и педагог Д. К. Кирнарская с трибуны научно-практической конференции провозгласила девиз универсального метода преподавания истории музыки: «Музыка через Культуру и Культура через Музыку» [3, с. 162].

Примеров тому, что музыка прочно вплетена в общий контекст культуры в содержании курса истории музыки множество. Это и Русское средневековье и Новое время; периоды формирования русской национальной композиторской школы и ее расцвет, творчество М. И. Глинки и всех последующих композиторов. Буквально каждая тема может быть окружена характеристикой целостной питательной среды, взрастившей то или иное явление. Важно всякий раз, характеризуя тему, формировать у студентов стереотип и алгоритм целостного подхода, при котором музыкальное произведение будет восприниматься не просто музыкальным опусом, а артефактом культуры.

Культурологическое положение «культура исторична» имеет глубокие корни в курсе истории музыки. В истории отечественного высшего музыкального образования учебная дисциплина «История музыки» постепенно завоевывала себе позиции именно как «истории» музыки. У истоков музыкально-исторического образования стояли такие видные отечественные музыканты и общественные деятели, как А. Н. Серов и Г. А. Ларош. Анализируя состояние дел в открывшихся Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваториях, они почти одновременно опубликовали материалы, обосновывающие взгляды и принципы, касающиеся учебной дисциплины «История музыки» (А. Н. Серов «Об истории музыки как учебном предмете»; Г. А. Ларош «Об историческом изучении истории музыки»). Серову принадлежит высказывание: «Тут шагу ступить невозможно без познаний исторических. История тут – как и везде – ключ ко всему, ответ на все вопросы, выход из всех затруднений, пособие и опора во всяком труде». Серов поднимает широкий круг вопросов, в большинстве своем не потерявших значение для нас и сегодня. Например, совершенно верно с культурологической точки зрения поставлен вопрос о том, что в развитии музыки имеют значение не только выдающиеся вершины, но и «то, что их подготавливает, а именно: вопрос о происхождении явлений музыкального искусства»[1].

Серов и Ларош подходят к истории музыкального искусства как к органической части общего развития культуры. Ларош даже делает попытку установить периодизацию музыкального искусства. Причем за основу периодизации он предлагает брать не столько факты развития музыкального творчества, сколько отражение этого процесса в музыкально-теоретических системах, музыкально-просветительной деятельности, музыкальной педагогике, исполнительстве и музыкальной критике.

[1] Данные приводятся по работе Орловой Е. М. Методические заметки о музыкально-историческом образовании в консерваториях. − М.: Музыка, 1983. − 62 с.

Из работ начала XX века заслуживает внимания появление труда Н. Д. Кашкина «Очерк истории русской музыки» (СПб., 1908). В предисловии к нему он так обозначает характер своего исследования: «общедоступно изложенный обзор главных фазисов развития русской музыки»[2].

К середине XX века в исследованиях и педагогической работе Р. И. Грубера, Ю. В. Келдыша, В. Д. Конен, Т. Н. Ливановой и других авторов исторический, точнее историко-культурный, подход утверждается окончательно. Это проявляется и в структуре учебников, и в тематических планах и содержании вузовских курсов истории музыки. Теперь история музыки прочно включена в общую цепь историко-культурных закономерностей. Последовательность ее изучения складывается из характеристик историко-культурных периодов. Эталонным становится раскрытие синхронности музыки этапам общественного развития. Обязательными для изучения становятся эпохи Древней и Средневековой Руси, Нового времени (эпохи Просвещения). Это существенно обогатило старую традицию построения курса истории музыки лишь на примерах классико-романтической эпохи. При таком подходе внутри отдельных историко-культурных периодов естественным образом выстраивается история возникновения и развития отдельных музыкальных жанров и стилей, намечается, например, позиция центра и периферии жанров. Историко-культурными обстоятельствами обуславливается и формирование конкретных форм музыкального мышления, специфическими проявлениями которого являются интонации, ритмы, гармонии, способы развития музыкального материала, музыкальные формы. Взгляд на динамику культуры «изнутри» музыки выглядит очень убедительным.

Основными культурологическими ориентирами истории русской музыки могут служить положения академика Д. С. Лихачева, высказанные им применительно к истории развития русской литературы. Осознавая качественное своеобразие культурно-исторических эпох, чувствуя «уникальный лик» каждой из них, Д. С. Лихачев, тем не менее, был убежден в существовании «сквозных линий» исторического движения, в присутствии общих тенденций, в наличии общей направленности культурного развития. Анализируя динамику культурных процессов, Д. С. Лихачев приходит к выводу, что культура не только (а может быть, и не столько) меняется, эволюционирует, сколько накапливает, усваивается (или не усваивается), создается (или утрачивается). Прошлое не уходит бесследно, не заменяется настоящим, а продолжается в нем, лишь трансформируясь и обновляясь [6].

---

[2] Цит. по: Орлова Е. М. Методические заметки о музыкально-историческом образовании в консерваториях. − М.: Музыка, 1983. − С. 11.

В музыке такие процессы накопления, прорастания, усвоения, трансформированного существования можно проследить на древнейших слоях народно-песенного мелоса. В нем коренятся истоки русской национальной композиторской школы, которые, видоизменяясь, переплетаясь с другими многочисленными истоками, присутствуют в оригинальном авторском преломлении всех без исключения отечественных композиторов, вплоть до поколения нового музыкального авангарда (А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина).

Сквозными для отечественной музыкальной культуры можно считать традиции музицирования (народного, салонного, бытового), традиции музыкального просвещения и образования, которые, трансформируясь значительно, все же остаются устойчивыми формами отечественной музыкальной культуры.

Динамике, без сомнения, подвержены и приемы композиторского творчества. Специфику видоизменения устойчивых музыкальных форм музыковед Т. В. Чередниченко называет «революционным традиционализмом» [11, с. 127]. Так она характеризует тенденцию «примирения» исконно-русского и усваиваемого западноевропейского материала. Доказательством такого сосуществования могут послужить и примеры анализа сонатных форм М. И. Глинки, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, где переплетается сонатность и вариационность, и примеры анализа интонационного строения музыкальных тем, синтезирующих русскую и инонациональную песенность.

Русский национальный характер – это целый пласт исследований 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» [8, с. 39].

«Русский народ создал правопорядок для ста шестидесяти различных племен – разноязычных и разноверных меньшинств, столетиями проявляя благодушную гибкость и миролюбивую уживчивость... 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 [8, с. 37].

Характеристика русского народа, данная В. Розановым, удивительным образом проецируется на характеристику всей русской культуры. «Раса, последнею вступившая на историческое поприще… одинаково чуждая стремления как к внешнему объединению разнородных элемен-

тов, 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» [8, 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». Хотя среди множества высоких качеств он перечисляет и такие своеобразные качества, как «нигилизм и хулиганство» [7, с. 276].

В курсе истории музыки русский характер «осязаем», он «оживает». Русский характер со всей глубиной и многогранностью представлен в музыке. Это воин-защитник в произведениях М. И. Глинки, А. П. Бородина; просветленно созерцательный старец Досифей и бесшабашные гуляки у М. П. Мусоргского; это и православный мир, «готовый на все невзгодное» (раскольники у М. П. Мусоргского) и среди них личности, готовые к самопожертвованию ради спасения Руси (Иван Сусанин М. И. Глинки, Досифей М. П. Мусоргского). Широко представлены и градации юмора – от добродушного смеха до смеха сквозь слезы у А. С. Даргомыжского.

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

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.

Вместе с тем культурологические ориентиры требуют заострения внимания не только на характеристике русской народной песни как феномена, но на специфике претворения ее музыкальных особенностей в переплетении с разнородными языковыми элементами. Важнейшими для понимания специфики русской культуры должны стать примеры синтеза интонационного строя русской народной песни с инонациональными музыкальными проявлениями. Синтезирующая музыкальная интонационность как нельзя лучше подготавливает и иллюстрирует культурологическое положение об уникальности и всеобъемлющем характере русской культуры.

Инонациональные интонационные потоки распространились на Россию и с Востока, и с Запада. Российская мелодичность поглотила и впитала мелодии Византии, Средней Азии, стран Европы и Америки. Можно привести в пример их переплавку в гениальные мелодии Н. А. Римского-Корсакова из его симфонической сюиты «Шехерезада». Воссоздание восточного колорита в мелодико-ритмических оборотах арий, романсов, инструментальных миниатюр, посвященных любовному содержанию, стало традиционным для композиторов русской национальной школы XIX века (А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. Рубинштейн). Целую энциклопедию европейских цитат и опосредованных влияний «зарубежного» мелоса находим в музыке П. И. Чайковского. А песни и пляски половецких девушек из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» стали просто шлягерами классической музыки в современных зарубежных и отечественных рок-обработках.

Анализ интонационной стороны исторически разворачивающегося процесса становления форм русской музыкальной культуры позволяет проследить то, как неповторимо и самобытно он шел, как из множественности разнородных влияний вырабатывался единый, все примиряющий и синтезирующий музыкальный язык. Как в качестве основы синтезирования проявлялась интонационность русской народной песни.

Учебный предмет «История музыки» дает необыкновенно богатый и разносторонний материал для характеристики стиля с последующим обобщением его в культурологическое знание.

Категория «стиль» вошла в культурологию в связи со скрещением двух течений в исследовании культуры – философско-теоретического и исторического, когда возникла потребность в параметре, характеризующем коренное качество культуры и вместе с тем обобщающем ее эмпирическое и историческое знание. Существует несколько подходов к понятию «стиль культуры».

Первый подход исходит из воспринятой у Гегеля идеи единства духа, образующего культурную целостность. История культуры представляет в нем как последовательность монолитных эпох господства единого духовного начала, а стиль трактует как общий формообразующий принцип мирового духа, дающий имена культурным эпохам.

Второй подход исходит из принятой в позитивизме аналогии культуры с организмом, все элементы которого взаимообусловлены и объединены единым структурным принципом. Стилем стали именовать эту, присущую «организму культуры», внутреннюю интегрированность элементов, придающую культуре качественную определенность и позволяющую различать исторические типы культуры.

Третий подход сложился в философии жизни, где стиль представал как целостная выразительная характеристика субъекта культуры. Так, по словам О. Шпенглера, стиль объединяет всю совокупность проявлений культуры в «одну громадную целостность душевного выражения», придавая ее формам определенное и уникальное единство внешнего вида (цит. по: [9, с. 36]).

Стиль выдвигается в ряд центральных категорий искусства постольку, поскольку осознается особый статус искусства по сравнению с другими формами культуры. По мнению исследователя Е. Н. Устюговой, эта особенность состоит, в том, что все в искусстве – материал, средства выражения, содержание – направлено на производство определенного смысла и служит способом его существования. Следовательно, интегрированность художественного образования как смысловой целостности, где все составляющие равно ответственны за ее рождение и проявление, обнаруживает особую значимость единства организации в бытии «художественного».

Трактовка стиля была всегда непосредственно связана с трактовкой сущности искусства, а изменения в понимании стиля были вызваны новым отношением к сути художественности. Проблемные ракурсы в исследованиях стиля становились проекцией проблематизации самого искусства, например распространение всевозможных стилевых типологизаций было вызвано потребностью охватить и упорядочить разнообразие проявлений искусства в совокупности видов, жанров, техник, манер, направлений, школ. Проблема детерминации стилеобразования и эволюции стилей была конкретизацией проблемы внешней обусловленности искусства и его исторического развития, проблема функций стиля была вызвана рассмотрением проблемы функций искусства.

Понятие «стиль» проникает во все области искусствознания, его проявление в искусстве обнаруживают повсеместно – в подтверждение сошлемся на капитальный труд В. Г. Власова, в котором рассмотрены известные стилевые проявления в изобразительном искусстве. В нем исследуются самые разнообразные модификации феномена «стиль»: готический стиль и стиль барокко, стили голландского и итальянского барокко, колониальный и викторианский стиль, пасторальный и парсунный стиль, панорамный и пейзажный стиль, чернофигурный и инкрустационный, стиль отдельных художников (стиль Рафаэля и К. Моне), стиль художественных направлений (стиль импрессионизма и экспрессионизма), стиль отдельных произведений (стиль Летнего сада или Петропавловского собора).

Исследование проблемы стиля в разных сферах знания показывает, что стиль – сложное образование, имеющее множество различных

функций. Его природа такова, что ни в одной из дисциплин, употребляющих это понятие и изучающих его, нет достаточных оснований для всестороннего определения сущности этого феномена. Как уже было отмечено, в каждом из дисциплинарных ракурсов рассмотрения стиля – будь то лингвистика, психология, социология, культурология, науковедение или искусствознание – наблюдается общая тенденция развития представлений о стиле: осознание ограниченности частнонаучного изучения и последующее стремление к выходу за дисциплинарные рамки, чтобы обрести позицию философской вненаходимости по отношению к конкретно-предметному материалу и соответствующим внутридисциплинарным методам его исследования. Следовательно, проблема стиля предстает как междисциплинарная и по содержанию, и по методологии исследования. Значимость проблемы стиля в каждой отдельной науке возрастает по мере того, как ее предмет предстает в качестве сложноорганизованной целостности. «Стиль из описательной характеристики превращается в параметр целостности, структуру, запечатлевающую в себе неразрывное, органическое сцепление внутренних и внешних связей данной сферы, будь то язык, искусство или наука» [9, с. 63].

Важным историко-культурологическим ориентиром в истории развития русской музыки служит понятие контрапункта стилей (термин Д. С. Лихачева). Общеизвестно наличие в русской культуре смещения хронологических рамок стилевых эпох в соотношении с европейской культурой. Изучая курс, студенты должны уяснить обусловленность объективными закономерностями исторической «запоздалости» русской музыки, ее длительно сохранявшуюся зависимость от религиозного культа, что определило, например в XVIII веке, отличия стилистических процессов, происходящих в музыке, даже в сравнении с другими областями отечественной культуры.

Примеры контрапункта стилей в русской музыке многочисленны. Эпоха русской классической музыки объединяет в себе и романтические черты. Важно добиться ясности в понимании проявления как специфических закономерностей раздельно классицизма (чувство меры, ясность и отточенность формы, единство в многообразии) и романтизма (накал чувств, ощущение двоемирия, запечатление «мгновений»), так и особенностей их синтеза в формообразующих элементах. Особенно интересна своим сочетанием стилей музыкальная культура XVIII века. Исследователи отмечают в ней сочетание классицизма, барокко и Возрождения.

Знакомя студентов с индивидуальным стилем композитора, важно заострить понимание стиля как языковых слагаемых (мелодико-ритмических, ладо-гармонических, фактурных, структурных); объяснить градации соотношений разнородных элементов, определяемых как ав-

торской индивидуальностью, так и принадлежностью определенному творческому направлению (стилю эпохи). Так, в музыкальном стиле М. И. Глинки синтезированы языковые закономерности русской протяжной песни, гармонические особенности венской классической школы, оркестровые краски романтиков, органично переплетены формообразующие закономерности, идущие как от фольклорного музицирования, так и от классицистских форм. Музыка А. Н. Скрябина объединяет в себе классико-романтические, импрессионистические, экспрессионистические стилевые особенности.

Помимо стиля эпохи и индивидуального композиторского стиля в русской музыкальной культуре ярко проявляется понятие «стиль жанра». Это русская народная песня и инструментальный наигрыш, городской романс и многоголосный кант, хоровой концерт и православная монодия. Важно точно охарактеризовать стилистические особенности каждого жанра во время знакомства с ним в соответствующей содержанию курса теме.

Важно также обращать внимание студентов на проявление жанровых сплавов и трансформаций в творчестве композиторов, склонных к воссозданию психологической противоречивости и эмоциональной многоплановости образов (М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский). Это ярко проявляется и в симфонизированных романсах С. В. Рахманинова. А начало Третьего фортепианного концерта и удивительно совпадающее с ним по мелодическому строению начало «Всенощного бдения» представляют собой удивительный сплав знаменного пения и русской песни.

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 своеобразно переплелись в своеобразной сонатно-вариационной форме.

В связи с народной песней в курсе истории русской музыки следует освещать и вопросы формообразования анализируемых произведений. Вариационностью как особенностью народно-песенного формообразования необходимо обосновывать столь широко представленную в произведениях русских композиторов-классиков куплетно-вариационную форму. Результатом творческого постижения и развития композиторами-профессионалами особенностей народно-песенной исполнительской манеры должно быть представлено преобладание метода вариационности над другими методами 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. Используя присущий курсу истории музыки крупный штрих анализа музыкальных произведений, важно вскрыть вариационность не только отдельных номеров, но и развернутых эпизодов (интродукция «Руслана и Людмилы», сцена под Кромами «Бориса Годунова», сцена веча «Псковитянки», свадебный обряд «Снегурочки») и даже целых опер («Иван Сусанин», «Майская ночь»). Важно также подвести студентов к выводу о том, что 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.

Приведенный в статье материал позволяет сделать вывод о том, что акцентирование в курсе истории отечественной музыки культурологических закономерностей таит в себе большие возможности по обогащению содержания курса аспектами, отражающими сущностные явления и процессы в рамках русской национальной композиторской школы. С другой стороны, намеченный подход к построению курса способствует решению целого ряда задач организационно-методического порядка, в частности, реализации внутри учебного курса важнейших дидактических принципов системности и преемственности, а также служит воплощению идеи целостности формирования в учебно-воспитательном процессе профессионально-специальных и духовно-личностных качеств специалиста.

Литература

1. Быховская И. Культурология и современные социальные практики // Культурология в теоретическом и прикладном измерениях: материалы науч.-практ. семинара / РИК РАН; КемГАКИ. – М., 2000. – С. 196–202.
2. Закс Л. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 4. – 198 с.
3. Кирнарская Д. Универсальный метод преподавания истории музыки // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 160–177.
4. Кондаков И. Культура России: краткий очерк истории и теории. – М.: КДУ, 2007. – 360 с.
5. Ливанова Т. Западноевропейская музыка в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
6. Лихачев Д. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – 416 с.
7. Лосский Н. Характер русского народа. – М.: Издательский совет Русской Православной Церкви; изд-во «Даръ», 2005. – 336 с.
8. Русская гамма: истоки национального своеобразия: сб. ст. / сост. Е. Пенская. – М.: Европа, 2006. – 112 с.
9. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. – СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2006. – 260 с.
10. Флиер А. Культурология в системе образования // Высшее образование в России. – 1996. – № 4. – С. 39–46.
11. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. – М.: Аллегро-пресс, 1994. – Вып. 2. – 175 с.

В. В. Белозерова
Орел

НАРОДНАЯ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВАЯ КУЛЬТУРА В СОДЕРЖАНИИ ПОДГОТОВКИ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Проблема изучения, сохранения и передачи исторически сложившихся этнохудожественных традиций новым поколениям русских людей вызывает сегодня широкий научный интерес и занимает в гуманитарных исследованиях значительное место. По мнению ученых, возрождение национальных культурных традиций – важное условие духовно-нравственного обновления современного общества.

Тенденции роста национального самосознания россиян, их тягу к собственной национальной самобытности, воспроизводству сложив-

шихся традиций и выражению себя через праздники и обряды, интерес к историко-культурному прошлому «малой родины», осознание необходимости изучения и развития лучших художественных традиций народа исследователи связывают с рядом причин общесоциального характера. К ним следует отнести: отчуждение Церкви от жизни общества (в последнее время она становится все более светской организацией и имеет те же проблемы, что и другие социальные структуры); исчезновение эффективных механизмов трансляции подлинно духовных ценностей; утрату педагогических ориентиров; разрушение и длительное игнорирование национальных культурных традиций в воспитании и образовании (в дореволюционных учебниках по педагогике подробно описывались методы формирования храбрости, настойчивости, рассудительности, совести и других качеств характера россиян).

В настоящее время образование и культура стали значимыми составными частями общественного прогресса. В гуманитарных исследованиях наметилось слияние культурологического и этнографического подходов к содержанию и технологиям этнокультурного образования и воспитания будущих специалистов.

Народные традиции могут сыграть важную роль в формировании и развитии высших духовно-нравственных ценностей. По мнению ученых, особое место в распространении знаний о народной художественной культуре должны занимать дошкольные учреждения и центры дополнительного образования. Развитие образования в сфере народной художественной культуры (этнохудожественного образования) является важным фактором сохранения отечественного культурно-исторического и национально-культурного наследия, преодоления современных проблем в духовно-нравственном воспитании детей и подростков.

Переосмысление, трансформация и развитие лучших народных традиций невозможны без изменения самой структуры духовного производства. Именно поэтому актуальны сфера специального образования, приобщение студентов к истокам народной художественной культуры. По мнению Т. И. Баклановой, приоритетным направлением вузовского уровня должно стать формирование этнохудожественного сознания. Основа процесса – изучение этого феномена, проникновение в его глубинные пласты, в «коллективное бессознательное», которое определило семантику и морфологию народного искусства.

Использование в современном образовательном пространстве России лучших духовно-нравственных традиций отечественной культуры повлияет на совершенствование учебно-воспитательной работы, обновление ее форм и методов.

По мнению ученых, осмысление ценностей народной художественной культуры происходит с учетом этнокультурных процессов, детерминированных в значительной мере местными особенностями. Эффективность этнокультурных образовательных технологий зависит от развития в их содержании регионального компонента – необходимого структурного элемента в подготовке специалистов культурно-досуговой сферы, в том числе художественно-творческого профиля.

Положительный опыт использования народных традиций в учебно-воспитательном процессе уже имеется. В практику довузовских и вузовских структур введены программы, грамотно сочетающие федеральный компонент с региональным (учебные планы включают предметы, отражающие этническое самосознание конкретного региона). Образование (по выбору) опирается на исторические, социально-культурные и традиционные элементы народной педагогики.

Орловский край был и остается богатейшим источником духовного богатства, без которого отечественная культура выглядела бы обедненной. Несмотря на наличие большого количества научной литературы, разработка основ этнокультурного образования как подсистемы профессиональной подготовки специалистов в масштабе конкретного региона – Орловской области – еще не стала предметом специального исследования.

Разрабатывая спецкурс «Традиции, праздники и обряды» для подготовки будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников, мы сосредоточили основное внимание на интересе и потребности студентов в освоении духовно-нравственного наследия региона. Темы спецкурса изучались в аспектах: историческом с использованием богатого этнографического материала (периоды бытования, обогащение и развитие традиций во времени и пространстве); культурологическом (народные праздники, обряды и ритуалы, их современное состояние, проблемы и тенденции развития); социологическом (анализ сценариев народных праздников и обрядов, наблюдение, эксперимент и др.); сценарно-постановочном (организация календарных народных праздников и обрядов, ярмарочных программ и других форм культурно-досуговой деятельности с включением в их содержательную основу этнохудожественных традиций). Основой педагогического процесса являлась специфическая методика организации учебно-творческих занятий. Экспериментальная работа убедила нас в целесообразности и эффективности предложенного спецкурса не только в творческом становлении студентов, но и в их духовном развитии. Об этом свидетельствуют результаты исследования, проанализированные автором в публикациях.

С целью этнохудожественного образования и воспитания студентов в Орловском государственном институте искусств и культуры был создан студенческий клуб «Живая старина» (1994). Сегодня он играет важную роль в развитии профессионально-творческого потенциала студентов кафедры режиссуры театрализованных представлений. Студенческий клуб стимулирует самостоятельность и инициативу студентов, способствует активной реализации их умений и навыков в организации народных праздников и обрядов, фольклорных программ, святочных и масленичных игрищ и др. С его помощью студенты получают знания о народной художественной культуре, народных играх, песнях, танцах, о других видах и жанрах художественного творчества.

Студенческий клуб решает комплекс взаимосвязанных задач: способствует духовному росту студентов, создает необходимые условия для развития индивидуальности, положительно сказывается на общем развитии и формировании коммуникативных качеств.

Активное приобщение студентов – будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников – к изучению мифологических истоков народной художественной культуры, мировоззрения и верований народа, его календарных праздников и обрядов существенно влияет на их будущую профессиональную деятельность, на обновление «режиссерского языка», выразительных средств, приемов активизации аудитории и др. Освоив базовые знания о народной празднично-обрядовой культуре, молодые специалисты используют их в педагогической, научно-исследовательской и организационно-практической деятельности. Надлежащее знакомство с лучшими народными традициями – важный источник историко-этнографических знаний об особенностях сельской жизни, о нравственных идеалах и этических нормах далеких предков, их гуманистической морали, ценностном отношении к природе, семье, матери, предкам, родной земле. Освоение традиций народной художественной культуры – определяющий фактор духовно-нравственного преображения студентов кафедры режиссуры театрализованных представлений на основе лучших традиционных ценностей и идеалов.

Следует отметить, что в работе студенческого клуба «Живая старина» активно использовались материалы учебного пособия «Традиционная культура Орловского края». Оно написано на основе широкого круга опубликованных источников и рукописей, хранящихся в фондах Орловского областного архива. Материалы относятся к разному времени, но они дают ясное представление о славянской мифологии и народных праздниках в их развитии.

Г. С. Скударнова
Кемерово

ПРЕДМЕТ «РИТОРИКА» В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ КУЛЬТУРОЛОГА

Предмет «Риторика» является федеральным компонентом в блоке общепрофессиональных дисциплин, определенных государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования по специальности «Культурология» (квалификация «Культуролог»). Сферы будущей деятельности дипломированного специалиста-культуролога: научно-исследовательские и проектные организации, связанные с изучением культуры, сохранением и освоением культурного и природного наследия; государственные учреждения и общественные организации, занимающиеся управлением культурой и охраной памятников истории и культуры; культурные и образовательные учреждения. Виды профессиональной деятельности: конкретно-исследовательская, культурно-просветительская, преподавательская. Все они связаны с умением общаться, требуют высокого уровня владения словом, выразительными средствами языка, литературными нормами и стилистическим разнообразием.

Риторика – это комплексная интегративная область человеческого знания и культуры; это наука об ораторском искусстве, теория и практика красноречия. Культурологическое образование профессиональных работников в сфере культуры неразрывно связано с совершенствованием их речевых способностей. Речь – специфический вид человеческой деятельности. Как в любой другой деятельности, у нее есть соответствующая психологическая структура: мотив, цель, средства (вербальный и невербальный каналы общения) и конечный результат. Мотивом всегда выступает желание быть понятым другим человеком, другими людьми. Цель речевой деятельности – конкретный, намеченный в уме говорящего (пишущего) будущий результат, ожидаемая реакция адресата. А результат – это тот фактический эффект, который достигается автором речи. При ясной цели успех зависит от правильного выбора средств ее достижения, то есть от языка высказывания, от того, насколько он был адекватен условиям общения по своему содержанию, словарю и другим параметрам, учитывались ли при этом в достаточной мере особенности собеседника. Чем больше и чаще человек пользуется в своей речевой деятельности законами и правилами языка, тем лучше они усваиваются. Нужна собственная практика устных выступлений, постоянный самоанализ речи с точки зрения требований, которым она должна соответство-

вать. Новый подход к обучению и самообучению мастерству публичной речи предлагают Б. Ц. Бадмаев и А. А. Малышев [1].

Предмет «Риторика» играет важную роль в профессиональной подготовке культуролога. Изучение его тесно связано с предметами гуманитарного блока государственного стандарта: «Культурология», «Философия», «Психология и педагогика», «Русский язык и культура речи», «Методика преподавания мировой художественной культуры».

Предмет «Риторика» включает в себя синтез теории, методики и практики, причем практика занимает наиболее значительное место в процессе обучения. Только на практике проверяются, тренируются и совершенствуются навыки ораторского искусства. Методическая направленность предмета – обучение речевой деятельности.

Цели изучения предмета: повысить общую речевую культуру; сформировать сознательное отношение к языку и собственной речи; выработать риторические умения и навыки, необходимые в различных ситуациях профессионального общения; развить речевой слух и навыки самоанализа речи (выступления).

Курс предусматривает изучение разделов:

- Теория и история риторики.
- Основы ораторского мастерства.
- Звучащая речь и ее особенности.

Включенные в программу предмета «Риторика» темы определены требованиями, предъявляемыми к будущему культурологу: уметь создавать речевое произведение для произнесения его перед аудиторией; выступать с публичной речью; уметь вести спор, участвовать в дискуссии, грамотно и аргументированно выражать свои суждения; научиться анализировать и оценивать свою речь в монологическом и диалогическом видах общения; владеть невербальным каналом общения; совершенствовать технику речи (дыхание, голос, дикцию).

Актуализация изучения предмета «Риторика» связана с теми изменениями, которые происходят сегодня в российском обществе. Оно проходит через полосу сложнейших социокультурных трансформаций, затрагивающих все аспекты его жизнедеятельности. Современная ситуация характеризуется снижением общей и речевой культуры, а также этического стандарта (прежде всего в языке). Очень часто наблюдается неспособность многих людей грамотно говорить, неумение вести диалоги, дискуссии, построить публичное выступление, произнести речь. Кстати, подобный «исходный» уровень риторической подготовки можно отметить и у большинства студентов на начальной стадии изучения предмета. Динамичные социально-культурные и коммуникативные процессы,

происходящие в обществе, требуют обучения риторике. Она апеллирует к интеллекту, эмоциям, нравственности человека. Ораторское искусство – это искусство практического словесного взаимодействия. Проблема овладения риторическими умениями и навыками в различных ситуациях общения относится к числу наиболее актуальных. Ведь отношение к языку, к слову – показатель цивилизованности государства и культуры каждого человека. Начиная с античности, риторика была единственной областью гуманитарного знания, традиционно ориентированной на поиски и теоретическое осмысление путей овладения мастерством слова. Ораторское искусство имеет глубокие корни в гуманитарной традиции человеческого общества. В своем историческом развитии риторика подтвердила способность совершенствовать человека.

На протяжении многих веков она была нормой культуры, одной из классических гуманитарных дисциплин, изучающей действующего речью человека и рекомендующей правила искусной, целесообразной и убедительной речи. Риторика в своих лучших образцах всегда составляла органическое единство мысли и слова. Она – форма публичного мышления, определенный творческий процесс мысли и чувств, осуществляемый посредством слова, адресованного слушателям. Опыт и традиции, теоретические основы и принципы ораторского искусства никогда не оставались в пределах того или иного культурного контекста, а взаимопроникали, развивали, отрицали и обогащали риторику разных времен, делая ее примечательным всеобщим показателем культурной зрелости общества. Развитие культуры вообще и культуры ораторского слова в частности на любом этапе дает представление о степени освоения человечеством, обществом или индивидуумом той совокупности материальных и духовных ценностей, которые созданы ранее и сохраняются поныне. История культуры показывает, что в каждую эпоху преобладания гуманитарных ценностей риторика открывалась заново и набирала силу. Риторика представляет значительный интерес как искусство речи и теория этого искусства, как целостная программа преобразования идеи в слово, как общая теория речевой деятельности. Как отмечает исследователь в области красноречия О. И. Марченко, осмысление риторики как нормы гуманитарной культуры в настоящее время приобретает особую значимость [2].

Судьба российской риторики, которую нужно рассматривать как элемент национального историко-культурного наследия, нашла освещение в работах последних лет – ученых Г. И. Миськевич, Л. К. Граудиной, В. П. Вомперского и других. Не останавливаясь на всех этапах развития риторических традиций в России, отметим только, что основой древне-

русского красноречия были народные традиции, а с принятием христианства (988 год) – византийские и южнославянские риторические образцы. Старинному русскому красноречию были присущи: высокое уважение к книжному слову, к мудрой речи, к словесному мастерству; нравственно-поучительный пафос, призыв к добру и сила убеждения; вера в божественную природу мудрого слова, в то, что дар слова – великая добродетель, Божий дар; кротость и смирение в публичной речи и беседе; высокий, эмоциональный накал обращений и призывов; полное отсутствие подобострастия и лести. К сожалению, современная ораторская практика недооценивает многие древнерусские традиции.

В 20–80-е годы XX века риторика в России не преподавалась ни в средней, ни в высшей школе. Лишь отдельные рекомендации этой науки вошли в теорию литературы, развитие речи, культуру речи, использовались при обучении выразительному чтению, в стилистических упражнениях. Риторика утратила целостность и самостоятельность, не переиздавались старые учебники, не составлялись новые. Снижение роли риторики в образовании привело (как следствие) к упадку речевой культуры.

Конец XX века можно считать временем возрождения интереса к риторическому мастерству. Это произошло вследствие процессов демократизации, повышения социальной активности граждан, изменения социокультурного фона. Для современной языковой ситуации характерно развитие процессов, которые негативно сказываются на состоянии русского литературного языка: сокращение сферы его использования, обеднение выразительных средств, обилие иностранных слов и терминов, распространение жаргона, грубой, вульгарной лексики; резкое снижение культуры владения языком, сужение объема словаря «среднего» человека (то есть имеющего школьное образование или даже высшее), снижение статуса образцовой речи в СМИ, это отрицательно влияет на состояние языковой и общей культуры населения, особенно молодежи.

Происходит расшатывание традиционных литературных норм на всех уровнях. Его можно объединить в 3 группы:

- системное (под влиянием диалектов, разговорной речи).
- культурно-речевое (нарушение кодифицированных норм).
- этическое и эстетическое (употребление запрещенных к употреблению нецензурных слов, что идет вразрез с русской культурной традицией).

Сейчас, как отмечает автор книги «Языковой вкус эпохи» академик В. Г. Костомаров, наблюдается сознательная нормативно-языковая недисциплинированность. Инициаторами ее выступают достаточно грамотные люди. Они называют это раскрепощением языка. Заметно изменился язы-

ковой вкус эпохи. Вкус вообще – это способность к оценке, понимание правильного и красивого; это пристрастия и склонности, которые определяют культуру человека в поведении, труде, в речи. «Языковой вкус – это категория речевой культуры. Под вкусом можно понимать систему идейных, психологических, эстетических и иных установок человека или общественной группы в отношении языка и речи на этом языке. Эти установки определяют то или иное ценностное отношение человека к языку, способность интуитивно оценивать правильность, уместность, эстетичность речевого выражения. Вкус – сложный сплав социальных требований и оценок, а также индивидуальности носителя языка, его художественных задатков, воспитания, образованности. Однако и эта индивидуальность формируется в ходе усвоения общих знаний, норм, правил, традиций. Поэтому вкус всегда имеет конкретно-социальную и конкретно-историческую основу; поэтому же, проявляясь индивидуально, вкус отражает в своем развитии динамику общественного сознания и объединяет членов данного общества на данном этапе его истории (недаром говорят о вкусах общества и эпохи). Вкус – это, в сущности, меняющийся идеал пользования языком соответственно характеру эпохи» [3, с. 29–30]. Трагедия уничтожения культуры начинается с уничтожения языка. Болезнь языка отражает болезнь общества. В языке сосредоточен и растворен весь исторический опыт народа. Если сохранится язык, то сохранится и культура.

Современная риторика (неориторика) развивается на основе идей классической риторики как теория и мастерство эффективной, целесообразной, воздействующей, гармонизирующей речи. В античной риторике были сформулированы все основные законы и правила красноречия. Сходство классической и современной риторик состоит в постановке целей – находить наилучшие варианты и способы убеждения; в одинаковых этапах подготовки оратора: работа над темой, расположение материала, языковое оформление речи; и в той и другой – первостепенное внимание уделяется устному, живому общению, справедливо считая, что оно обеспечивает лучший контакт.

Сохранили и получили новое развитие такие установки, как: нацеленность стиля речи на уровень аудитории; поиск контакта с нею; изучение интересов слушателей; мастерство устной выразительности; умение вносить коррективы в подготовленный текст «на ходу»; анализ собственной речи и самооценка.

Новое в современной риторике взято из речеведческих наук – психолингвистики, теории речевой коммуникации, лингвистики текста и других: изучение структуры общения, ролей его участников, процесса ком-

муникации, изучение механизмов каждого вида речи (устной, письменной, внутренней), ее мотивов, целей. Кроме того, неориторика проявляет интерес к опыту и теории, накопленным радио и телевидением, прессой, рекламой; к построению диалога и полилога, к вариантам обратной связи в общении.

Современная риторика – это не просто мастерство красноречия или средство убеждения силой слова, но и искусство аргументации и речевой коммуникации. Речевая коммуникация – это любое взаимодействие с целью обмена информацией (чтение, письмо, говорение, слушание). Коммуникация – это и форма связи и сам акт общения, связь между двумя или более индивидами, основанная на взаимопонимании. В современных работах риторика рассматривается как комплексная дисциплина, включающая в себя логический, лингвистический, физиологический, художественный и другие аспекты языкового общения (речевой коммуникации). Социальные преобразования последних десятилетий повлекли за собой переосмысление структуры речевой организации общества. Перед образованием поставлена задача сформировать человека, способного эффективно осуществлять речевое взаимодействие во всех сферах общественной деятельности, умеющего мыслить концептуально, логично, композиционно стройно.

Свободное владение языком и его выразительными возможностями, высокий уровень речевой культуры, мастерство звучащего слова, умение создать благоприятный климат для общения – все это многие исследователи связывают с понятием *языковая личность* (введено в научный оборот академиком В. В. Виноградовым; раскрывается в трудах Ю. Н. Караулова, А. А. Леонтьева, Л. П. Крысина, В. В. Соколовой и других).

Языковая личность – это прежде всего культурный, образованный человек. В содержание языковой личности включаются:

- ценностные, мировоззренческие компоненты содержания воспитания, то есть система ценностей и жизненных смыслов, ведь предпосылкой творчества является известная пластичность мышления, которая проявляется в способности личности к многостороннему видению мира. Именно язык обеспечивает первоначальный и глубинный взгляд на мир, создает тот языковой образ мира и иерархию духовных представлений, которые лежат в основе формирования национального характера и реализуются в процессе диалогового общения (когда говорящий как бы становится на позиции слушающего);

- культурологический компонент, то есть освоение языка в контексте культуры народа, ее истории и современного состояния; лингвокультурологическая компетенция – владение знаниями о языке как феномене

культуры народа, а также умение использовать эти знания через языковые средства в соответствии со сложившимися культурно-историческими традициями речевого поведения. Важность культурологического подхода к изучению родного языка отмечается в работах ученых-лингвистов Н. М. Шанского, В. В. Виноградова, В. Г. Костомарова, А. П. Сковородникова и других. Являясь одним из основных признаков нации, язык отражает культуру народа, осуществляет неразрывную духовную связь поколений; язык – средство, с помощью которого осуществляется «диалог культур»;

- компонент специализации, проблема отбора содержания обучения, систематизации учебных заданий, специфика развития умений в отдельных видах речевой деятельности;

- личностный компонент – нужно формировать сознательное отношение к языку и собственной речи, развивать в себе умения для творческого создания речевого высказывания на основе общей целевой установки.

Известный педагог-ученый К. Ушинский, все труды которого посвящены идее гуманистического образования, утверждал, что главным фактором воспитания является «великий народный педагог – родное слово». Вне культурного пространства того народа, чей язык осваивает человек, нельзя научить хорошо говорить. Овладение риторическими умениями и навыками – необходимая составляющая развитой языковой личности.

В современном российском ритороведении можно выделить четыре основных направления.

Первое можно назвать историографическим (метариторика) – история риторики, этапы развития и становления национальной риторики; эталоны ораторского искусства от античности до наших дней. Оно связано с именами таких ученых, как С. С. Аверинцев, В. И. Аннушкин, В. П. Вомперский, Л. К. Граудина.

Второе – коммуникативная теория аргументации. Его представляют ученые А. А. Ивин, А. А. Волков, Л. С. Ширина. В рамках этого направления детально исследуется коммуникативно значимая аргументация и ее средства (убедительные основания, эмпирическая, фактологическая, дедуктивная, индуктивная доказательность, логические законы и схемы аргументов).

Третье направление российской риторики предстает как общая теория речевой деятельности. Оно связано с именами Ю. В. Рождественского, С. Ф. Иванова. Риторика в этом случае трактуется как теория дискурсивной речемыслительной деятельности, что предполагает выход риторики из сферы чисто лингвистической в область философии, психологической социологии, этики. Это направление ориентировано на три основания

риторики, существовавшие еще в античный период: Логос – интеллектуальный потенциал; Этос – морально-нравственные ценности оратора; Пафос – средства воздействия, чувства, эмоции оратора.

Четвертое направление наиболее технологичное. Его можно назвать теорией и практикой речевого воздействия (Г. З. Апресян, Е. А. Ножин, И. А. Стернина).

Четвертое теснейшим образом связано с третьим. Различие только в акцентировании речевых приоритетов (третье – акцент на процессе продуцирования речи, четвертое – на результате воздействия речи оратора).

В теоретической риторике (русской и зарубежной) идут споры о приоритетности каждого из перечисленных направлений. Преподавателю риторики необходимо ознакомить студентов со всеми направлениями, чтобы сформировать у них целостное системное видение риторической теории и практики. Но в процессе обучения студентов преобладают два последних направления.

Риторически грамотное владение речью является важным в любой сфере деятельности. Мы же подробнее остановимся на деятельности преподавателя-культуролога. Главная цель преподавания мировой художественной культуры – развитие духовного мира школьников, нравственности и творческого потенциала. Учитель должен организовать на уроке общение с искусством, общение – диалог школьников с шедеврами мирового искусства. И в этом диалоге участвуют не два, а три «объекта»: учитель, ученик, искусство. Чтобы этот диалог состоялся, учитель должен владеть мастерством звучащего слова.

Речь учителя – важнейшая часть его педагогической техники. В нее входят все приемы, умения и навыки, помогающие выполнить намеченную цель. Учитель на уроке – посредник между искусством и учениками. Рассказывая о каком-либо художественном произведении, он должен помочь «погрузиться» в ту эпоху, когда оно было создано. Искусство вызывает эмоциональный отклик, пробуждает мысли и чувства, размышления над жизнью, смоделированной в произведении, и над своей личной... Учитель должен сам обладать эмоционально-образным мышлением, развитым воссоздающим и творческим воображением, способностью к целенаправленному волевому воздействию на слушателей. Именно такие качества нужно развивать и у школьников.

Самым сильным средством воздействия в речи является интонация. Она – результат мыслей и действий говорящего, всегда зависит от цели, содержания речи, эмоционального отношения. Интонационная выразительность достигается благодаря фонетическим средствам (интенсивность голоса, мелодика речи, темп и ритм, тембральная окраска, которая

передает смену чувств, настроение). Следовательно, учителю нужно, как и любому оратору, тренировать свой голосоречевой аппарат, совершенствовать технику речи (дыхание, голос, дикцию).

Большой интерес к проблемам ораторского искусства проявлял великолепный знаток русского языка, один из самых больших мастеров русской литературы А. П. Чехов. Он был горячим сторонником обучения красноречию как составной части образования; подчеркивал, что и в древности, и в новейшее время ораторское искусство было одним из сильнейших рычагов культуры. А. П. Чехов писал о том, что учитель должен быть артист, художник, горячо влюбленный в свое дело. Артист в широком смысле этого слова – это виртуоз, искусник, мастер своего дела. Артистизм же учителя – это деятельность, поднятая до уровня искусства, это высший уровень совершенства в работе. Без него уроки не могут помочь детям подняться на желанную духовную высоту. Самое совершенное творение искусства окажется погубленным ремесленным подходом к нему. Каковы же компоненты артистизма учителя? Это профессионализм, творчество, высокий уровень образованности, эрудиция, виртуозное владение предметом, обаяние, речевая культура – эстетика речи. Педагогический артистизм – это не игра в кого-то, это – искреннее переживание, собственное отношение к тому, о чем говоришь, это состояние души.

Отметим риторические умения и навыки, необходимые в работе учителя:

а) умения (это способность сознательно и эффективно выполнять какие-либо действия на основе усвоенных знаний и опыта):

- устанавливать контакт с аудиторией (общаться),
- организовывать речь (композиционно выстраивать),
- сознательно выбирать языковые средства,
- контролировать речь в процессе произнесения и совершенствовать ее (следить за ясностью выражения мыслей, соблюдением норм литературного языка),
- владеть собой, регулировать эмоциональное состояние,
- вести диалог с собеседником,
- использовать параязык (мимика, жесты, поза, интонация),
- уметь импровизировать,
- говорить убедительно, заинтересованно, ярко,
- анализировать речь.

б) навыки (усвоенные сложные действия, выполняемые без особого напряжения памяти, воли, внимания):

- перехода от бытовой речи к публичной,

- опережающего мышления,
- образного мышления,
- использования всех компонентов интонации как индивидуальных выразительных средств,
- свободного звучания голоса,
- управления речевым (фонационным) дыханием,
- правильной артикуляции и четкой дикции.

Процесс развития риторических способностей многоступенчатый, обусловленный этапами возрастного становления человека. Именно поэтому предмет «Риторика» в вузовской профессиональной подготовке является необходимым, обязательным, особо значимым. Студент должен формироваться как личность, владеющая навыками публичного общения: уметь четко, логично, доказательно построить собственное выступление с использованием речевых правил (норм) и соблюдением грамматического строя языка, формулировать свои мысли в виде тезисов, суждений, доказательств; научиться анализировать и оценивать свою речь в монологическом и диалогическом видах. От степени сформированности этих умений в конечном итоге будет зависеть успешная деятельность специалиста-культуролога.

Таким образом, обучение риторике предполагает становление широко мыслящей, широко образованной культурной личности. «Поле» культуры многолико. Но везде и всегда профессионал в сфере культуры – культуролог должен владеть высоким уровнем речевой культуры, искусством ораторской речи, уметь создавать благоприятный климат для общения, быть образцом высоконравственной духовной культуры.

В ГОСТ ВПО специальности «Культурология» отмечается, что «после освоения общеобразовательных дисциплин специалист должен: *иметь представление* о риторике в системе форм словесной культуры, теории и практике культурных коммуникаций». Исходя из того, что современная риторика – это искусство речевой коммуникации и учитывая значимость предмета в профессиональной подготовке культуролога, предлагаем изложенное в тексте требование дополнить: «специалист *должен владеть* мастерством эффективной, целесообразной, воздействующей речи».

Литература

1. Бадмаев Б. Ц., Малышев А. А. Психология обучения речевому мастерству. – М.: Владос, 1999.
2. Марченко О. И. Риторика как норма гуманитарной культуры. – М.: Наука, 1994.
3. Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. – СПб., 1999.

В. П. Демидов
Новосибирск

РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Под культурой мы будем понимать специфический способ развития жизнедеятельности личности, представленный в продуктах материального и духовного мира.

В таком определении предмет культуры не сводится лишь к духовной культуре, но принимается во внимание и культура материальная. В то же время, когда мы говорим о культуре как способе развития личности, мы исключаем антисоциальные проявления человеческой активности, которые указывают на деградацию личности, а не на ее развитие. Так, воровство и т. п. никак нельзя отнести к культурной деятельности.

Соответственно этому определению личность – это индивид, обладающий социально-значимыми качествами.

Критерием значимости является деятельность, продлевающая жизнеспособность личности, ее семьи, народа не в ущерб другим народам, деятельность во имя человечества. Тем самым мы будем рассматривать понятие этикета и роль этикета в культуре именно с этой точки зрения.

Ясно, что всякое понятие только тогда отвечает своему статусу, когда оно чем-то отличается от другого понятия.

Рассмотрим понятие этикета среди родственных ему понятий, таких как культурное поведение, религиозная традиция и светская традиция.

На первый взгляд любое поведение человека в сфере культуры можно назвать этикетным. Оно близко по значению понятию «культурное поведение», но у этих понятий разные объемы. Культурным поведением могут быть действия, определяемые и религиозной традицией, и светским ритуалом, и этикетом. Кроме того, необходимо ввести понятие эрзац-культуры как деятельности, по видимости напоминающей культурную, но по существу ею не являющейся, то есть не выполняющей социально значимых функций, и, следовательно, выходящей за сферу культуры как таковой.

Религиозный культ (молитвы, восхваления, прославления) служит для общения с отчужденной человеческой сущностью в виде бога, духа и т. д.

Светский общественный ритуал (открытие памятников, выставок, спуск на воду кораблей, возложение цветов, свадебные и похоронные церемонии и т. д.) используются для выражения значимости различных общественных явлений.

Этикет обеспечивает контакты между людьми на основе того, какую значимость они придают друг другу. Значимость определяется конкретной исторической ситуацией. Например, в 1873 году китайский император из манчжурской династии долгое время не принимал послов Европы и Америки. Придворный китайский этикет Ли-бу настаивал на том, чтобы посланники великих держав трижды преклоняли перед сыном неба колени и девять раз били ему челом. Посланники, конечно, отказывались от таких унизительных и малограциозных поклонов, соглашаясь оказать китайскому императору лишь те почести, какие воздавали собственным монархам. Переговоры тянулись почти полгода, пока дипломаты не потеряли терпение, а американский посланник не объявил, что считает дипломатические отношения прерванными и обращается к своему правительству за инструкциями, соответствующими серьезному положению вещей. Тогда император смилостивился и согласился удовольствоваться тремя глубокими поклонами. Что лежало в основе его решения? Конечно, желание сотрудничества, желание получить инвестиции в экономику Китая, достичь выгодных условий экспорта китайских товаров и т. п. Как видим, в основе создания новых этикетных норм лежит желание общения.

Пример с китайским императором наглядно показывает несостоятельность альтернативной точки зрения на этикет отдельных исследователей, таких как российский этнограф С. А. Токарев и американский культуролог Л. Уайт, считающих, что основной функцией этикета является разделение, обособление социальных групп.

Явления национальных особенностей нередки в этикете. Например, у большинства европейцев и североамериканцев шампанское на обычных официальных обедах принято подавать после вторых блюд к сыру и десерту, но у итальянцев, французов и англичан шампанское подают с начала застолья, однако эти различия не мешают основной функции этикета – **общению**. Но, главное, функция разделения противоположна и таким понятиям нравственности, как равенство, братство, справедливость. Таким образом, этикет – это совокупность правил поведения, принятых как норма общения в различных жизненных ситуациях. Теперь перейдем к одной из разновидностей этикета, а именно к речевому этикету.

Речевой этикет можно определить как регулирующие правила речевого поведения. Это широкая зона языка и речи, которая словесно выражает этикет поведения, отдает нам те языковые богатства, которые накоплены в каждом обществе для выражения неконфликтного, доброжелательного отношения к людям. С другой стороны, речевой этикет регулирует сложный выбор уместного средства общения. Мы каждый день обращаемся к людям, благодарим, поздравляем, слушаем, извиняемся, желаем успе-

хов или прощаемся. В силу тысячекратного повторения в типичных ситуациях речевой этикет воплотился в стереотипах, в устойчивых выражениях, в формулах общения, которые мы строим заново каждый раз. И хотя некоторые стереотипы со временем видоизменяются, все-таки в целом речевой этикет – это зона устойчивых, стереотипных коммуникативных единиц языка, хотя каждый конкретный выбор в каждом конкретном речевом акте, как и всякий выбор, – дело творческое.

Речевой этикет тесно связан с профессиональной культурой. Мы рассмотрим те ее аспекты, которые, в свою очередь, связаны с этикой. Этика определяет принадлежность и профессиональной деятельности и этикета к культуре или к сфере вне культуры (эрзац-культуре).

Если этика – это философская теория морали, то, употребляя понятие «профессиональная этика», мы должны найти определенный признак, характерный именно для данного понятия.

Сегодня принято говорить о профессиональной этике врача, педагога, журналиста. Существуют этические кодексы в бизнесе, в сфере торговли, у военных. Существуют международные этические кодексы для работников музеев, общества Красного креста и другие. В силу углубляющейся профессионализации труда перед специалистами различных направлений все чаще возникают нравственные коллизии, решить которые, опираясь только на профессиональные знания, невозможно. В то же время очевидно, что профессия, лишенная нравственных критериев и оценок, неизбежно становится опасной для окружающих, а в более широком масштабе – для человечества в целом.

Каковы черты профессиональной этики?

Это, во-первых, кодексы поведения и этикета, предписывающие определенный тип нравственных взаимоотношений между людьми, которые представляются оптимальными с точки зрения выполнения ими своей профессиональной деятельности.

Во-вторых, это способы обоснования данных кодексов. Например, в ряде стран врач не имеет права говорить безнадежно больному человеку о том, что он неизлечим. Обоснованием его праведной лжи является опыт медицины, показывающий, что больные, узнающие о своей неизлечимости, в большинстве своем ускоряют свою смерть, впадая в состояние депрессии или даже кончая самоубийством.

В профессиональной этике в отличие от обычных норм морали возникает иерархия заповедей. В обычной жизни все заповеди как бы равны, у врача это не так. Для него высшей заповедью является заповедь «не убий», в смысле – не сокращай жизнь человеку, не навреди ему. В милиции, в армии заповедь «не убий» не является высшей. В целях

самообороны или боевых операциях, если налицо угроза жизни, страж порядка вправе применить оружие. И всем это понятно. Во главе иерархии ценностей милиции стоит заповедь «не лги», только звучит она на профессиональном языке по-другому: честное служение закону.

Совсем другая иерархия в системе заповедей у преподавателя. Если у защитника правопорядка убийство не бессмысленно, он очищает общество от скверны, то для преподавателя эта заповедь в профессиональном смысле слова бессмысленна. Смысл жизни преподавателя в его учениках. Он должен обогащать ученика знаниями, уважая его достоинство. Но что значит уважать достоинство? Когда человеку лгут, когда нарушается заповедь «не прелюбодействуй», когда завидуют талантливому ученику, когда смеются над тем тайным, святым, что может поведать ученик, доверившись своему преподавателю, – этим его достоинство попирается. Отсюда ясно, что для преподавателя на первом месте стоят заповеди, делающие невозможным такие поступки и даже помыслы.

Таким образом, профессиональная этика вместо относительного равенства норм морали, устанавливает определенную для данной профессии их иерархию, помогающую оптимально организовывать профессиональную деятельность.

Все это отражается и в речевом этикетном общении. Например, преподаватель не может употреблять по отношению к ученику грубые обороты речи.

Различают особенные виды речевой деятельности, включая обращения, приветствия, прощание, систему «словесных поглаживаний». В том числе два вида из них производят текст – это устная речь и письмо, а два осуществляют восприятие текста – это слушание и чтение. Исследования, проведенные в разных странах, показывают, что современный средний человек на чтение и письмо затрачивает 20 % времени, а на говорение и слушание – 80 %. Поэтому нам важнее понять, какие тенденции проявляются в сфере прямого общения, при этом мы не будем повторять прописные истины, а остановимся на проблемных вопросах, пытаясь в первую очередь определить, какие изменения произошли и происходят в речевом этикете в последние десятилетия.

Начнем с обращений. Попытки в последние пятнадцать лет ввести в обращение «Сударь» и «Сударыня» не имели в обществе успеха. В сфере бизнеса введено обращение «Господа», однако в армии оно успеха не имело, там осталось советское обращение «Товарищ».

В жаргоне подростков наблюдается выраженный примитивизм. Например, используется такое название хорошего ученика как «ботаник»,

а также усеченное обращение «ботан». Уничижительные фамильярные суффиксы используют к личным именам (Димон, Колян, Толян, Юрец)[1].

В связи с увеличением международных связей возникла проблема обращения к иностранцам, особенно за пределами России. Так, в Германии при обращении нужно называть титул каждого, с кем разговаривают: «Господин министр…» или «Господин секретарь…» и т. п. Опускать даже такие титулы, как «директор», считается невежливым.

Если титул неизвестен, то можно обращаться: «*Herr* ***Doctor***» (Господин доктор), добавляя фамилию. Слово «доктор» относится не только к медицинским работникам, как в России, а употребляется в любом случае при указании специальности или профессии. Но сегодня необходимо учитывать и тонкости обращения. Самые распространенные титулы в стране – «доктор», «магистр» или «дипломированный инженер» (выпускник технического вуза). К так называемым недипломированным инженерам (выпускникам технических училищ) можно обращаться без титулов, используя только «господин» и фамилию.

Однако известно, что именно эти люди испытывают определенный комплекс неполноценности по отношению к дипломированным инженерам, поэтому, например, в Германии распространен титул за определенные заслуги – *Kommerzienlat* (в переводе «Коммерции советник», но, по сути, «профессионал высокого класса»). Этим нюансам для пользы дела надо учить, поэтому введение учебных курсов этикета и для бизнесменов, и, соответственно, студентов как будущих бизнесменов, научных работников и т. д. – это потребность времени.

Что касается приветствий, то особых изменений в этой сфере не произошло. По-прежнему не уходит из речи грубо просторечное приветствие «Здорово».

По поводу прощаний можно сказать следующее. Входит в обращение слово «Пока», которое становится популярным у иностранцев. Возникают прощания-пожелания «До встречи», «Берегите себя».

Что же касается «словесного поглаживания», то сегодня в речевом этикете наблюдается расширение этого положительного явления. Хорошо известны стихи Булата Окуджавы:

Давайте говорить друг другу комплименты,
Ведь это все любви прекрасные моменты.

[1] Вообще, следует отметить, что уничижительные суффиксы – «няк», «ня» стали применяться очень широко (отходняк, депресняк, тускняк, тусня).

Известна физиологическая потребность человека в ласке. Над этим задумались языковеды и обнаружили, что язык откликнулся на потребности человека. Важное место здесь принадлежит речевому этикету. Ведь у всех приветствий, осведомлений о жизни, здоровье, делах, у всех благодарностей, извинений, поздравлений и пожеланий нет другого назначения, кроме как служить «поглаживаниями». Например: «Благодарю Вас!» – во фразе, ее структуре и грамматике отражены «я» и «ты», фраза равна доброму поступку «здесь» и «сейчас», а передаваемая информация носит социальный характер, типа «я тебя замечаю, уважаю, вступаю с тобой в контакт, желаю тебе добра». Недаром выражения речевого этикета по своему происхождению означают доброжелательство:

«здравствуйте» и «поздравляю» – желаю здоровья;

«благодарю» – благо дарю (за Вашу услугу);

«извините» – признаю свою вину и прошу простить;

«спасибо» – спаси Вас Бог (за добрые дела) и т. д.

Подведем итоги. В профессиональной культуре речевой этикет занимает одно из ведущих мест. В силу усложнившихся и утончившихся общественных отношений как внутри этносов, так и между ними, требуется неотложное введение этикета в школьные и вузовские программы.

Следует преодолевать и профессиональную замкнутость. Например, в военных заведениях нельзя замыкаться на изучении устава, который является основой воинского этикета. Следует давать знания и по общегражданскому, и по деловому, и по международному этикету. «Волшебная сила» этикета и состоит в том, что он отражает особый уровень информации, которой мы обмениваемся в общении и действительно открываем двери к нашим человеческим взаимодействиям.

Литература

1. Гольдин В. Е. Речь и этикет. – М., 1983.
2. Кукушин В. М. Твоя профессиональная этика. – М., 1994.
3. Кузин Ф. А. Культура делового общения. – М., 1997.
4. Формановская Н. И. Речевой этикет и культура общения. – М., 1989.

Раздел 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Н. В. Лесогор
Кемерово

ДАНТОВСКИЙ ТЕКСТ: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Средневековому читателю «Комедии» Данте, даже (а может быть, особенно) рядовому, не сведущему в философских и теологических тонкостях, таких как учение Аристотеля или Фомы Аквинского, было, по-видимому, абсолютно ясно, кого им следует видеть в лице главного героя дантовской поэмы. Из Священного Писания и богослужебных текстов (всегда бывших на слуху у современников Данте) в безыскусные проповеди францисканцев и доминиканцев и, наконец, в чуть более выдающиеся в художественном отношении, но так же идейно выдержанные миракли, моралите, видения, exempla перекочевали «некоторый человек», «один человек», «некто», «всякий», обретавшие плоть и кровь каждого, кто в очередной раз старался «уразуметь сердцем» увиденное и услышанное. Герой средневековой словесности был предельно обобщенным образом – христианином, представшим перед Богом, «который втайне» (Мф. 7, 6).

Привычная условность, иносказательность авторского «я» располагала не только к благочестивой сосредоточенности, но и к более светским чувствам, мирским интонациям. Такова, например, изящная ирония в куртуазном духе и стиле, проявленная Данте в одном из стихотворений флорентийского периода, которое представляет собой обращение самого сонета к Паски де'Барди:

Надеюсь, Липпо, ты меня прочтешь,
Но, прежде чем начнешь
В меня вникать, узнай – моим поэтом
Я послан, чтоб тебя почтить приветом…

(пер. Е. Солоновича)

В дальнейшем возникли и другие «разработки» ролевого, игрового начала, содержащегося в концепции героя средневековой литературы,

например комедия «дель арте», но сначала Данте в своей «Комедии» виртуозно использовал возможности сложившейся до него традиции «вочеловечения» литературного героя. Связующим звеном в этом его воображаемом «союзе» с читателем была патетика, прежде всего религиозное чувство, в то время живое и многообразное. О повышенной, доходившей до экзальтации эмоциональности средневекового человека весьма убедительно написано у Ж. Ле Гоффа [6] и вполне доказательно – у А. Я. Гуревича [4]. Невероятно, но особенно ценивший в книгах эмоции Х. Л. Борхес (это его собственное признание) счел изображение Лимба в дантовской «Комедии» бесстрастным, совсем не апеллирующим к чувствам читателей: «Скорее информируя, чем волнуя и т. д.» [2].

Представляется, что гений Данте особенно ярко проявился в искусстве создавать, пользуясь, как каркасом или канвой, словесной тканью произведения, и без того содержательной и изобразительной, целые «миражи» аллюзий и реминисценций. Автор «Комедии» намеренно вновь и вновь «помещает» своего героя (а тот влечет за собой читателя) в первоначальный «сумрачный лес», не более похожий на настоящий, чем сложенный из ливанских кедров и кипарисов, изукрашенный резьбой в виде пальм и распускающихся цветов храм Соломона. В этом «храме» собственной души (образ, восходящий к Новому Завету) пребывает литературный двойник Данте, где бы он ни находился и с кем ни беседовал, ведь познание добра и зла, которое должно произойти в воображаемом потустороннем мире, – это прежде всего нравственное самоопределение, не осуществимое без основательных затрат душевных сил. Из «наибольшей заповеди» и «второй, подобной ей» (Мф. 22, 35–40), из других содержащихся в «Евангелии» рассуждений на эту тему (например, Мф. 5, 44–48) с полной ясностью следовало, что единственное орудие познания христианина – «сердце разумное», без которого и Соломон чувствовал себя «отроком малым».

Вот, например, какой представляется умело созданная рукой мастера «мизансцена» эпизода из «Божественной комедии», повествующего о вхождении Данте, сопровождаемого Вергилием, в Ад.

В «таинственных сенях» их ожидала «тьма беззвездная», тогда как над холмом, куда Данте силился подняться, он дважды замечал свет звезд и «планеты» (Солнца):

> Был ранний час, и солнце в тверди ясной
> Сопровождали те же звезды вновь,
> Что в первый раз, когда их сонм прекрасный
> Божественная двинула Любовь [5].

Там, в сумрачном лесу, Данте ощутил поддержку Творца, когда-то поместившего «светильники» на тверди небесной, хотя свет в мире уже был (не для человека ли, которому предстояло разгадывать многозначительные тайны светил и созвездий?): «И долгий страх превозмогла душа…», «Уже не так сжималась в сердце кровь…». Приближаясь к зияющему провалу Ада, Данте больше не видел звезд, не чувствовал божественной любви к человеку. Но вот, потрясенный «вздохами, плачем и исступленным криком», которые были «так велики», он «в слезах поник», – ведь жестоко страдают человеческие существа, их муки неизмеримы, чудовищны, они исторгают у сострадательного путника невольные слезы. Выходит, он помнит: «А я говорю вам: любите врагов ваших… да будете сынами Отца вашего Небесного, ибо Он повелевает солнцу своему восходить над злыми и добрыми… Итак, будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5, 44–48). Бог в его душе; ощутив Его любовь в страшном сумрачном лесу, Данте отвечает Ему тем же, подобно благословенным Иисусом праведникам, позаботившимся о «братьях Его меньших» (Мф. 25, 31–40). Вдобавок нестерпимое мученье «узников» Ада – чувство, посредством которого произошло «вочеловечение» Христа-спасителя, что, конечно, не уравнивает их, но заставляет вспомнить об искупительном смысле страдания.

Но это «поначалу». В 25 и 28-й терцинах третьей песни описаны новые впечатления героя, которые меняют его отношение к грешникам, чей «ропот дикий» доносится до него из глубин Ада. «Слова, в которых боль, и гнев, и страх» – не человеческая речь, где слова имеют значения, а не утратили их, превратившись в междометья. Это вопли дикарей, более подобающие животным, а не людям. «Жалобы и всклики» сливаются «в гул… кружащийся во мгле неозаренной, как бурным вихрем возмущенный прах». Откуда этот образ, возникший, видимо, в сознании Данте, ведь ничего подобного в кромешной темноте он видеть не мог, да и речь идет о звуках, которые *якобы* кружатся? Это вновь Библия, на этот раз Ветхий Завет: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею живою» (Бытие, 2, 7). А потом, после грехопадения, Бог прогнал его от себя, сказав: «Ибо прах ты, и в прах возвратишься» (Бытие, 3, 19). «Дыхание жизни», которое Бог вдохнул в прах, было потрачено впустую, прах остался прахом, потревоженным и успокоившимся. У Данте по Аду носится зловещий вихрь – тлетворное дыхание Люцифера, завладевшего жалкими останками грешников, и при жизни-то бывших «малодушными». Это не люди, а «люд», как дальше назовет их Данте, бездуховная масса, подоб-

ная «мерзостному скопищу червей». Они отвратительны Данте, приблизившемуся к ним; даже узнав одного, он не хочет назвать его: в толпе нет лиц и имен, это не более чем *прах*.

Выражение «обрывки всех наречий» заставляет вспомнить еще один библейский образ – Вавилонскую башню, которую возгордившиеся люди начали строить для того, чтобы подняться к небу и самому Богу. Разгневанный Бог с целью остановить безумцев разделил их «наречия», и башня осталась недостроенной.

Гигантская «воронка» дантовской преисподней, образовавшейся при падении поверженного Люцифера (кстати, вместе с малодушными в преддверии Ада – «ангелов дурная стая»), – нечто вроде Вавилонской башни, опрокинутой основанием вверх. Следовательно, наполнившие Ад грешники, не ведая, что творят, вразрез с волей Творца и Вседержителя влекли человечество вспять, назад к варварству и дикости и еще дальше – к хаосу, небытию. Данте готов любить человека и сострадает, а то и восторгается иной раз тем, от кого Бог навсегда отвернулся. Но кощунственно и противоестественно тратить душевные силы на разрушительную, смертельно опасную для всего живого «стихию» неодушевленной, безумной плоти. Страстная любовь и такая же ненависть «сплавляют» в единое целое автора, героя и читателя «Божественной комедии».

«Божественная комедия» Данте долгие годы оставалась предметом пристального внимания Гоголя прежде всего потому, что итальянский поэт едва ли не первым из плеяды европейских гуманистов поместил человека в центр, сердцевину своего художественного мира. «Комедия» заключала в себе вместе с идеей вечного движения и развития бытия неразрывно связанную с ней идею великих возможностей, заложенных в душе человека. С другой стороны, никто позже Данте, видимо, не мог быть по-настоящему близок Гоголю: его «странные герои» «умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в «непроходимые захолустья» точно так же, как заблудившийся в «сумрачном лесу» герой «Божественной комедии». Лишь напряженная работа индивидуального духа каждого из них могла бы открыть им, и то без окончательной ясности, насколько далеки они от Бога и возможно ли спасительное возвращение в нему. Эта средневековая драма души исчерпала себя как предмет художественного изображения ко времени тех, кто пришел на смену Данте.

Близким Гоголю было также свойственное Данте и связанное с кризисом католицизма представление о том, что выдающиеся деяния приближают человека к Богу. Так же думал и автор «Мертвых душ», мечтавший о возрождении богатырской Руси. Предназначавшийся Чичикову христианский путь самоотречения, самостоятельной победы над своими

слабостями отнюдь не шел вразрез с этой идеей Гоголя, ведь «господин средней руки» язычески жизнелюбив, и признание благочестия, а не благополучия целью и смыслом существования для него равносильно решению гомеровского Гектора сойтись в смертельно опасном бою с Ахиллом, но сохранить честь. Есть и другие особенности, сближающие Чичикова с классическими героями эпоса и, шире, с образом человека, созданным античной культурой, например, упорное нежелание довольствоваться предназначением судьбы. Но в целом квинтэссенцией античности для Гоголя была отнюдь не гомеровская героика, о чем свидетельствует, например, аллегория из очерка «Жизнь»: «К востоку обратила Греция свои влажные от наслаждения, прекрасные очи». Рим же казался Гоголю каким-то нелепым разрушителем собственных устоев: «Все делаются римлянами, и ни одного настоящего римлянина».

Дантовская античность, вероятно, не представлялась Гоголю собственно древностью и заключала в себе некий вневременной нравственно-эстетический смысл, тем более что именно такую интерпретацию получили античные идеи и образы в «Божественной комедии»: Вергилий – «искусств и знаний образец всеместный», Гомер – «превысший из певцов всех стран», Аристотель – «учитель тех, кто знает» [5, Ад, IV]. При этом «образец» и «учитель» у Данте – избранный, посвященный, светоч, но отнюдь не пример непогрешимости, скорее наоборот: вспомним Брунетто Латини или «хищноокого» Цезаря. Их природа независима и неисправима, она проявляет себя стихийно, подчиняя себе их волю.

Для уяснения жанрообразующей роли дантовской традиции в поэме Гоголя важен образ Улисса из первой кантики «Комедии». По отношению к этому герою у Данте сохранен эпический пиетет, ведь он очень близок к тем, кто именем своим гремит земле, «и слава эта угодна небу, благостному к ним». Средневековью Одиссей был известен по послегомеровскому преданью, переданному Плинием Старшим (I в. н. э.) и Солином (III в. н. э.), а также из фольклора, бытовавшего, конечно, не только на территории, называвшейся в древности Великой Грецией.

Улисс у Данте – «ум, блуждающий без добрых правил», что сближает его с главным героем «Комедии», заблудившимся в сумрачном лесу; и тот и другой – аллегория человека как такового, который, в соответствии с христианским миропониманием, всегда подвержен опасности «трагедии» души. Следовательно, история Улисса – аллегория человеческой жизни как таковой. Спасшись из западни Цирцеи, где все его спутники были превращены в свиней и заперты, он избавился также от другого плена – собственного дома на Итаке, затем благополучно миновал Геркулесовы столбы и, пробыв в открытом океане пять месяцев, неожиданно стал узником Ада.

Итак, мир устроен таким образом, что человек из западни попадает в западню, иначе говоря, каждому предназначена какая-то доля, участь. Но Улисс – правнук Гермеса, внук Автолика и, возможно, сын Сизифа; он говорит спутникам: «Подумайте о том, чьи вы сыны. Вы созданы не для животной доли, Но к доблести и к знанью рождены» [5, Ад, **XXVI,** 118–120]. От одного плена к другому совершенствуется разум Улисса, ему удавалось уйти и от смерти – от того, что делает невозможным равенство между человеком и Богом. Оставив позади Геркулесовы столбы, Улисс вспомнил о Геракле: «Уже мы были древние мужи…» С незапамятных времен человек стремился расширить отведенные ему пределы, вырваться из них. Такова его природа, и Данте, вольнодумец-богослов и политик, не отвергал и не порицал ее, напротив, он любил и понимал тех, кто походил на отважного и непокорного героя, бросившего вызов самой неизвестности.

Заслуживает внимания собственно рассказ Улисса: он начинается с того, как ему удалось «расстаться с Цирцеей», и заканчивается кораблекрушением. Эпический герой не может начать свой монолог словом «когда»: оно должно стоять где-то в середине фразы. Похоже, что Улисс продолжил вслух мысленные поиски роковой ошибки, просчета в своих действиях, ведь боги, как он считал, ждут от человека свершений, подвигов, а не смирения. С точки зрения автора «Комедии», «западня» – это языческий разум Улисса, его не поощряемый христианским вероучением интерес ко всему земному, ведь он не способен даже верно понять Вергилия: на вопрос о том, где он заблудился и погиб (имелась в виду, конечно, гибель души), Улисс отвечает рассказом о своем последнем путешествии. С этой точки зрения он такое же беспомощное и жалкое существо, как и его превращенные в свиней спутники.

Его сходство с Данте-героем «Божественной комедии» заключается прежде всего в том, что оба они, хотя и не лишенные нравственного чувства (Улисс, например, хотел не только «изведать мира дальний кругозор», но и узнать, «чем люди дурны и достойны», значит, умел отличать одно от другого), все же, с точки зрения высочайших требований Данте-поэта к человеку, не так уж далеко ушли от малодушных в преддверии Ада. Не случайно начало «Ада» и рассказ Улисса содержат мотив, восходящий к ветхозаветному эпизоду изгнания первых людей из Эдема. Бог сказал Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты, и в прах возвратишься (Бытие, 3, 19)… вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не стал жить вечно» (Бытие, 3, 22).

Устремившийся было к спасительному холму Данте вернулся назад, напуганный кружащей возле него рысью, к которой затем присоединились волчица и лев. Вместе с Вергилием он спустился в Ад, чтобы воочию увидеть зло во множестве его обличий. Здесь он сначала попал в «таинственные сени», где услышал гул, состоявший из «обрывков всех наречий» и слов, смысл которых сводился к «боли, гневу и страху». Это метафорическое изображение хаоса, который угрожает миру из-за злодеяний грешников, заставляет также вспомнить о Вавилонской башне: опрокинутая верхушкой вниз, она совпала бы очертаниями с «воронкой» Ада. Но поразительно, что гул кружился «во мгле неозаренной, как бурным вихрем возмущенный прах» [5, Ад, III, 29–30], и это кружение Данте ощутил прежде, чем увидел: «И я, взглянув, увидел стяг вдали, Бежавший кругом, словно злая сила Гнала его в крутящейся пыли» [5, Ад, III, 52–54].

Малодушные отвратительны Данте, и он постепенно избавился от первого впечатления, но оно очень важно: так непомерно велико было выраженное криками человеческое страдание, что поначалу он, не отдавая себе в этом отчета, «в слезах поник» [5, Ад, III, 22–24].

Зло, которому не противится, вооружившись добром, человек, завладевает им и тянет, возвращает его к «праху». Таково, по-видимому, основание для сближения двух названных героев дантовской «Комедии». Но из этого наблюдения следует сделать вывод: Данте выберется из Ада, поднимется на гору Чистилища и наконец удостоится созерцания Бога, а главное – он постигнет Его таким же внутренним взором, каким когда-то узрел кружащийся гул: «Хотел постичь, как сочетаны были Лицо и круг в слиянии своем; Но собственных мне было мало крылий; И тут в мой разум грянул блеск с высот, Неся свершенье всех его усилий» [5, Рай, XXXIII, 137–141].

Любовь в последней строке «Божественной комедии» названа космическим перводвигателем, но та же любовь вызвала в герое Данте сострадание к несчастным Ада. Как Иисус, согласно средневековой легенде, спускался в преисподнюю, чтобы увести святых в рай, так и любовь автора «Комедии» к Улиссу – «осанна» человеку.

Совсем не случайно упоминание об Илии-пророке в начале XXVI песни «Ада», где рассказывается об Улиссе; показательна еще одна деталь: он говорит из пламени, которое колеблется, как язык в гортани или как будто на него веет ветерок. В ветхозаветном повествовании об Илии истинный Бог дает о себе знать во время столкновения пророка со жрецами Ваала «посредством огня» и является Илии у горы Хорив в виде едва заметного ветерка. В народной традиции Илия спускается

в Ад и освобождает грешников, для которых возможно спасение. Илия здесь – христианский Икар, провозвестник любви и милосердия Всевышнего. Эти реминисценции раскрывают отношение Данте к Улиссу как к созданному античностью образу человека.

Несомненно, собственно дантовская концепция опирается на этот образ, и так же несомненно, что она привлекала внимание Н. В. Гоголя, была тщательно осмыслена писателем и использована в работе над поэмой «Мертвые души».

М. М. Бахтин писал: «Роман плохо уживается с другими жанрами. Никакой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи» [1, с. 449]. Но синтез романа с древними жанрами, прежде всего с эпопеей, был нужен Н. В. Гоголю для того, чтобы вернуть слову его прежнюю, изначальную силу, не инициированную позициями учителя, масона или пророка, более характерными для публицистических и духовно-нравственных произведений писателя. Этот синтез был осуществлен при «посредничестве» Данте.

Литература

1. Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Борхес Х. Л. Девять эссе о Данте // Вопросы философии. – 1994. – № 1.
3. Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике «Божественной комедии» Данте // Дантовские чтения. – М., 1971.
4. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990.
5. Данте А. Божественная комедия (любое издание).
6. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада: пер. с фр. – М., 1992.

А. Г. Строилова
Кемерово

ЭПИТАФИЯ В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА (РЕЦЕПЦИЯ ЭПИТАФИИ ИЗ «ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCH YARD» Т. ГРЕЯ)

История эпитафии была связана с возникновением эпиграммы. Изначально эпитафия была видом эпиграммы: «Эпиграмма в буквальном смысле слова значит “надпись”. Первоначально эпиграммы и были только надписями – на надгробных камнях (эпитафии) или на статуях... (посвящения)» [1, XV]. Зарождение этого жанра в Европе и России свя-

зано с заимствованиями и переводами произведений Древнего Рима и Древней Греции. В дальнейшем, в процессе своего развития эти жанры почти полностью разделились, так как эпиграмма стала все чаще подразумевать иронический или даже саркастический тон.

Сейчас словарь литературных терминов дает такое определение эпитафии: «Эпитафия – поминальная надпись на надгробии (επιτάφιος – надгробный): ограничена малостью могильной плиты, обращена, в большинстве случаев, к "прохожему", то есть спешащему мимо – поэтому, по необходимости, малословна и ясна. Переходя с камня и железа надмогильной плиты на бумажный лист, преобразуясь в особую литературную форму, эпитафия, все же, сохраняет и там свою первоначальную краткость, как бы врезанность и лапидарность стиля, а также и стереотипное обращение к "прохожему" [2].

Важно отметить, что уже в Древней Греции эпитафия была тесно связана с жанром элегии. В первую очередь это касалось формы «Но позднее эпиграмме дана была форма так называемого элегического двустишия... Что элегический размер шел к эпитафиям, понятно само собой» [1, XVI]. Также тон многих эпитафий совпадает с тоном элегии: «По своему содержанию, по преобладанию в них эмоционального или рассудочного элемента, такие виды эпиграммы, как эротический или сентенциозный, подходят, в сущности, ближе к элегиям». В дальнейшем эта связь между элегией и эпитафией сохраняется, так как сама ситуация предполагает определенное, общее для обоих жанров настроение.

Изначально, когда эпитафия только начала появляться в России, главным в ней было перечисление послужного списка и других достоинств умершего. «В эпоху царствования Петра I безусловно главенствует эпитафия – "послужной список". Мораль – редкая гостья в таких эпитафиях, а вот "краткое перечисление более примечательных деяний покойного" разрастается до десятков прозаических и сотен поэтических строк» [3, с. 38–42]. Лишь ко второй половине XVIII века, с зарождением сентиментализма эпитафия меняет свою форму и содержание.

Поэты-сентименталисты проявляют особый интерес к этому жанру, так как он в полной мере соответствует философии этого направления. Сама ситуация, в которой пишется эпитафия, подразумевает особое психологическое состояние, в котором грусть от утраты сочетается с приятными воспоминаниями о том, каким человеком был почивший. Это состояние приводило к размышлениям о жизни и смерти вообще, к медитации, характерной для творчества сентименталистов [4, с. 45]. Как известно, элегия Т. Грея «Elegy written in a country church yard» (Элегия, написанная на деревенском церковном дворе (перевод наш. – *А. С.*)) 1751 года стала заметным явлением в период формирования русского сентиментализма.

Элегия Грея заканчивается эпитафией молодому поэту. Его образ, по мнению некоторых исследователей, является проекцией самого лирического героя стихотворения. Эпитафия подытоживает все мотивы произведения, несколько меняя акцент, так как элегия была, в основном, посвящена медитации на темы жизни и смерти, судьбы человека, но финал посвящен отдельному человеку, перипетиям его жизни, его чувствам.

Эпитафия в составе кладбищенской элегии оказалась необычайно важной для русской литературы, на это указывает тот факт, что впервые в России опубликовали именно перевод эпитафии в журнале «Покоящийся трудолюбец» в 1784 году, а перевод всей элегии Грея появился только через год. Эпитафия уже существовала как сложившийся стихотворный жанр, и в тоже время был распространен жанр элегии в прозе [4, с. 14].

Заметим, что эпитафия была переведена с английского, хотя этот язык не был распространен в России в тот период времени. Она была переведена в стихах, в отличие от перевода всей элегии, появившегося в следующем году, который был выполнен в прозе. Автор переводов остался неизвестен.

Примечательно, что эта эпитафия была опубликована под названием «Эпитафия господина Грея самому себе», то есть, во-первых, автор перевода воспринял образ молодого поэта, присутствующий в элегии, как проекцию самого Грея. А, во-вторых, переводчик таким образом присваивает этому отрывку произведения особый жанр автоэпитафии. Этот жанр зародился еще в Древней Греции, где были известны как иронические, шутливые эпитафии самому себе, которые больше напоминали эпиграммы, так и более серьезные. Этот жанр также появляется в России, в период развития сентиментализма он мог выполнять особую роль финальной исповеди.

Обратимся к рецепции английского текста Грея. Переводчик достаточно точно следует за оригиналом, он сохраняет деление на три строфы, но делает все же некоторые изменения.

Первая строфа оригинала начинается так:

Here rests his head upon the lap of Earth
A Youth to Fortune and to Fame unknown [5, с. 43].

(Здесь положил голову на колени Земли юноша, богатству и славе неизвестный)*.

В переводе эпитафия начинается так:

Того, кто славе был и счастью неизвестен,
Покоится глава во недрах сей земли [6, с. 81].

* Здесь и далее перевод наш – А. С.

Оригинал начинается с указания пространства «here» (здесь), что является традиционным для эпитафии приемом, а перевод начинается с описания самого героя, выводя таким образом на главное место важные, по мнению автора, черты героя. И интересен сам выбор этих черт. Это не послужной список почившего, ни даже перечисление его добрых дел или блестящих достоинств. Напротив, его описание начинается с отрицания определенных качеств, причем качеств, которые нельзя назвать плохими. Здесь отмечается его состояние как человека, не связанного какими-либо материальными интересами. Английское слово «fortune» можно перевести как «богатство» и как «счастье», но переводчик выбирает именно второй вариант, что, безусловно, отвечало сентименталистской концепции человеческой жизни.

Переводчик не называет героя юношей, как в оригинале, и это неудивительно, если учесть, что, по его мнению, это автоэпитафия самого Грея.

В последней строке этой части в оригинале автор пишет:

And Melancholy mark'd him for her own [5, с. 43].
(И меланхолия отметила его для себя).

А в переводе:

Задумчивость его причла в друзья свои [6, с. 81].

Примечательно, что слово «melancholy» (меланхолия) переводится как «задумчивость». Нужно заметить, что слово «меланхолия» еще не было распространено в эти годы, поэтому автор прибегает к его синонимам, чтобы отразить состояние медитации. Также введено слово «друзья», которого нет в оригинале, то есть таким образом переводчик меняет характер отношений субъекта и объекта. Это не обреченность быть под властью меланхолии, а дружеское, более мягкое вхождение в состояние задумчивости. Появляется образ героя-меланхолика.

Во второй строфе, в которой описываются черты героя, погруженного в размышления, переводчик не делает явных изменений, лишь слово «bounty» (щедрость) в первой строчке он заменяет на «приятство», то есть использует слово, которое подчеркивает именно его отношения с людьми, что он был человеком для людей приятным, то есть доброжелательным, добрым.

В третьей строке оригина мы находим:

He gave to Mis'ry all he had, a tear [5, с. 43].
(Он отдал отчаянью все, что имел, слезу).

В переводе:

Дав слезу бедности, он отдал все богатство [6, с. 81].

Слово «misery» в английском языке имеет несколько значений, в том числе и бедность, но переводчик из всех вариантов выбирает именно его, подчеркивая сочувствие героя к бедам других. В этой же строке в русском варианте появляется слово «богатство», которое в оригинале отсутствует. В переводе возникает параллель слеза – богатство, то есть чувствам придается особая ценность. Таким образом создается, а в переводе и усиливается описание героя чувствительного, доброго, который славен именно из-за своих душевных качеств, что было особенно ценимо в сентиментализме.

В следующей строфе в русском варианте делается несколько серьезных изменений. В оригинале:

No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode [5, с. 43].
(Больше не старайтесь раскрыть его заслуги или вытащить его недостатки из их страшного жилища).

В переводе:

Прохожий! дел его не обнажай ты боле,
Из бездне не изводи ты слабостей его [6, с. 81].

В тексте перевода появляется немаловажное обращение «прохожий». В. Веселова отмечает, что оно «сделалось своего рода знаком этого жанра». По ее словам, «столь важное для жанра эпитафии обращение к путнику/прохожему... устанавливает связь мира мертвых с миром живых» [7, с. 141]. Прохожий выступает в роли своего рода посредника между двумя мирами. Но отличие эпитафии, переведенной из Грея, заключается в том, что эпитафия не призывает прохожего задуматься над своей судьбой, как это было принято, а пытается привлечь его внимание к судьбе самого героя, вызвать в нем сочувствие.

Показателен финал и оригинала, и перевода. В оригинале:

(There they alike in trembling hope repose)
The bosom of his Father and his God [5, с. 43].
(Там они находятся в трепещущей надежде, у его Отца и его Бога).

В переводе:

Оне надеяся трепещут в сей юдоле,
Судьбы ждут своея от Бога своего! [6, с. 81].

То есть в отличие от обычной эпитафии, в которой почивший находится в вечном покое, здесь герой все еще находится в состоянии ожидания, он надеется на спасение перед лицом Бога-судьи, и чувствительный прохожий должен проникнуться состраданием к ним.

Рецепция эпитафии Грея позволяет говорить об определенной направленности восприятия этого жанра. Эпитафия в сентиментализме, с одной стороны, не утрачивает традиционной для себя функции восхваления почившего, а также его оплакивания, но, с другой стороны, в ней снижена дидактическая установка, усилено сочувствие почившему, а также появляется новый, чувствительный герой, который славен именно благодаря своим душевным качествам.

Литература

1. Греческие эпиграммы. – М.; Л., 1935.
2. http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-b221.htm
3. Постнов О. Г. Русская военная эпитафия XVIII – начала XIX веков // Военное прошлое государства Российского: утраченное и сохраненное: материалы Всеросийской научно-практической конференции, посвященной 250-летию Достопамятного зала. – СПб., 2006. – Ч. 3.
4. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. – СПб., 1994.
5. Gray Thomas. The complete poems of Thomas Gray English, Latin and Greek. – Oxford. 1966. Все цитаты из оригинала приведены по этому изданию.
6. Эпитафия господина Грея самому себе // Покоящийся трудолюбец. – 1784. – Ч. 1.
7. Веселова В. Эпитафия – формульный жанр // Вопросы литературы. – 2006. – № 2.

Л. А. Ходанен
Кемерово

МОТИВ СМЕРТИ В ЭЛЕГИИ К. Н. БАТЮШКОВА «ТЕНЬ ДРУГА»: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Элегия «Тень друга» (1814) К. Н. Батюшкова сравнительно мало попадала в поле зрения исследователей, тогда как она представляет особый интерес в плане воплощения ряда характерных мотивов и целых культурологических концептов, которые были заявлены в ранней лирике поэта. Среди них особое место занимает тема смерти, в развитии которой актуализируется значительный пласт культурологического содержания. Анакреонтическая традиция уступает место в позднем твор-

честве Батюшкова глубоко личностному переживанию утрат, невосполнимости потерь. Все более явственно звучит голос веры, «доверенность к Творцу» [1] как единственному оплоту среди сомнений и страхов для одинокого героя. «Бог меня помиловал: ни я, ни лошадь моя ни разу не были задеты среди самого сильного огня, в котором в жизни моей я когда-либо находился. …Провидение – наш покровитель. Оно… спасло от бед и злополучия, оно научило терпению» – пишет поэт с войны [1, с. 265].

Живые впечатления военных сражений, ежеминутные опасности, переходя в плоскость художественных исканий, формировали новое содержание всего комплекса мотивов смерти. В ряду античных образов, кроме анакреонтики, появляются отсылки к гомеровскому эпосу, к «Энеиде» Вергилия. В исторической элегии «На развалинах замка в Швеции» (1814) использованы оссианические мифы о смерти героев-воинов. Реальный опыт личности глубоко соединялся с эстетическим, получая новое художественное завершение в форме романтических элегий.

Мотив смерти в элегии «Тень друга», насколько нам известно, специально не рассматривался. Замечание о нем высказал Н. В. Фридман, подчеркнув в стихотворении Батюшкова «глубоко прочувствованную картину похорон друга» [2, с. 160]. И. Л. Альми помещает «Тень друга» в контекст произведений, содержащих явления призрака, отмечает, что явление Тени в стихотворении лирически бесцельно, его единственный результат – «всплеск любви и печали». Как психологически реальное событие в единстве с античной темой эпиграфа оно формирует «ощущение неизбывности духовной субстанции как таковой» [3, с. 129].

В работах И. М. Семенко и В. А. Кошелева элегия «Тень друга» рассматривается в контексте «Воспоминаний о Петине», письма к Д. П. Северину от 17 мая 1814 года из Готенбурга, в котором Батюшков описывает морское путешествие из Англии в Швецию, и писем к В. А. Жуковскому, Н. И. Гнедичу, матери И. А. Петина [4, с. 241; 5, с. 183].

С элегией совпадают некоторые детали – имя пакетбота – Альбион, пение моряков во время попутного ветра, наполнившего паруса, восхищение торжественной картиной морского пейзажа. Наряду с этим, письма дают представление о глубокой утрате, которую переживает Батюшков, делясь своими переживаниями смерти близкого друга, могилу которого он посетил. В письме Н. Гнедичу от 30 октября 1813 года Батюшков заботится о создании памятника на могиле друга, который «запечатлит имя храброго воина» [5, с. 183].

Элегия «Тень друга» стоит особняком среди образцов этого жанра в творчестве Батюшкова. Она не входит в ряд «исторических» элегий, не может быть отнесена и в разряд любовных элегий. Смерть близкого друга лирический герой переживает совершенно по-особому.

Лирическая ситуация, в рамках которой развивается монолог героя, определяется как явление призрака, тени погибшего друга. Это событие вынесено в название, которое является символическим выражением целого комплекса художественных образов и самой структуры стихотворения. Ключевые слова «тень» и «друг» актуализируют в тексте художественную семантику, связанную с разным культурологическим содержанием.

Мотив тени восходит к древнегреческой мифологии Аида и ее позднейшим вариациям в римской и европейской культуре.

Вместе с тем, в элегии присутствует отчетливые черты христианского мировосприятия «отеческой земли» и «небесной отчизны», живой души и бестелесной тени, исчезающей в горних высотах. Сам образ смертной тени является достаточно частотным для псалмодической поэзии. Одно из его значений передает исчезновение, уход из мира живых: «Они сидели во тьме и тени смертной» (Пс. 106, 10), «Я исчезаю, как уклоняющаяся тень» (Пс. 108, 23) [6]. В библейских текстах имеется метафора «тень смерти» (Иер. 13, 16), содержащая семантику некоего окружения, накрытия, пребывания в ином состоянии, в ином мире. Иов просит Бога: «Оставь, отступи от меня, чтобы я немного ободрился, прежде, нежели отойду, – и уже не возвращусь, – в страну тьмы и сени смертной, в страну мрака, каков есть мрак тени смертной, где нет устройства, где темно, как сама тьма» (Иов. 10, 20–22). В исследовании И. Л. Альми мотив явления тени, посмертного зова отмечен в поэзии В. А. Жуковского, А. С. Пушкина. Как событийная сфера элегии – явление призрака в мировой литературе достаточно распространено, но в отличие от явления тени в Гамлете, призрака Пиковой дамы, у Батюшкова оно «не источник знаний и не побуждает к действию» [3, с. 124].

Но вернемся к поэзии Батюшкова. Мотив тени умершего присутствует здесь в разных вариантах. Переведенная из Парни элегия «Привидение» (1810) содержит эстетизированный в стиле традиции рококо изящный вариант разработки этого мотива. Умерший возлюбленный приходит «не в виде тени», а напоминает о своем присутствии легким дуновением ветра, вспыхнувшим в камельке огоньком, лепестком лилии, прижавшимся к ланитам своей возлюбленной. В элегии «Мщение. Из Парни» (1815) герой в роли «бледного в полуночь привиденья» грозит покарать неверную возлюбленную.

Несколько иной вариант разработки мотива появляется в контексте петрарковских созданий Батюшкова. В стихотворении «Вечер. Подражание Петрарке» тоже есть возвращение умершей героини, как тень, скользнувшей у могилы: «Объятый трепетом, склонился на гранит… И надо мною *тень* Лауры пролетит» (1810).

Таким образом, любовная элегия Батюшкова культивирует этот мотив в переводах из «легкой поэзии», которой он был увлечен. Явление призрака, тени предстает как изящное наслаждение запретными играми со смертью. Театрализованный характер мотива вполне соответствует легкой эротике любовной коллизии. В случае с петрарковской традицией мотив появления смертной тени наполнен иным содержанием. Умершая возлюбленная вызвана из небытия силой чувства страдающего героя. Напряженный драматизм утраты рождает не фантом, пугающий смертельным холодом, а летящую тень как знак воспоминаний об утрате.

Возвращаясь к элегии «Тень друга», заметим, что в перспективе развития темы дружбы и элегий на смерть близких она тоже выделяется своей оригинальностью. Послания «Совет друзьям», «Мои Пенаты» содержат мотив собственной смерти поэта в виде своеобразной автоэпитафии. Близкие им поэтические эпитафии в образах изящных надгробий завершают элегии «На смерть И. П. Пнина» (1805), «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина» (1811). В сравнении с ними описание могилы в «Тени друга» по своей суровой простоте ближе к эпосу с его монументальным прославлением героев: «Не я ли с верными друзьями Мечом на дереве твой подвиг начертал».

Поэтическая семантика второго ключевого слова – «друг», вынесенного в название элегии, получает развитие в описаниях и в обращениях. Проследим объектные обозначения явившегося призрака: «предстал *товарищ* мне *погибший*», «*чело как утро* майское цвело и все небесное душе напоминало», «*горний дух*», «как *дым*, как *метеор*, как *призрак* полуночи», «*гость горний*». К ним близко и воспоминание о прощании над «безвременной могилой»: «Я… *тень* в небесную отчизну провожал…». Обращения: «*милый друг*», «*товарищ лучших дней*», «О *воин, вечно милый*», «*тень незабвенного*, ответствуй», «*о милый брат*», «лучший из *друзей*».

Можно выделить два ряда значений. Первый ряд образов оказывается близок уже сложившемуся в творчестве Батюшкова поэтическому образу Элизия, мира теней, сформированному в чтении и переводах античных авторов, шутливо обыгранному в «Видении на брегах Леты». Наиболее полно образ мира теней в его мифопоэтическом содержании представляют переводы и вольные переводы из Тибулла. Так, «Тибуллова элегия III. Из III книги» (1809) включает первое достаточно зримое описание:

> Пускай сойду во области Плутона,
> Где блата топкие и воды Ахерона
> Широкой цепию вкруг ада облежат,
> Где беспробудным сном печальны *тени* спят (курсив мой. – *Л. Х.*).

Или «Тибуллова элегия **X. Из 1 книги. Вольный перевод» (1809–**1810):

> Смерть … низведет тебя в те мрачные вертепы,
> Где лает адский пес, где фурии свирепы
> И кормчий в челноке на Стиксовых водах.
> Там *теней бледный полк* толпится на брегах,
> Власы обожжены, и впалы их ланиты!..

«Элегия из Тибулла. Вольный перевод» (1814) содержит наиболее развернутый образ мира мертвых. Здесь представлен многослойный элизийский мир, где есть и «вечный май меж рощей и полей», и «пропасти ужасны», и «адский пес лежит у медных врат».

Еще одной парафразой античного образа в лирике Батюшкова становится поэтический элизий, с его «тихими берегами».

Образ Тени связывает поэтическое содержание элегии с античностью, с вариантами художественного освоения античного комплекса представлений о смерти. Но отсылки к элисейскому миру нет. Лирический хронотоп элегии «Тень друга» преимущественно пространственный – это море и небеса.

Возвращаясь к объектным обозначениям и обращениям, наметим второй семантический ряд, с которым связан образ явившейся тени: это горний дух, горний гость. Каково содержание этих поэтических образов? Вначале выявим общеязыковой смысл эпитета «горний». В Словаре языка Пушкина «горний» – «происходящий в вышине», «божественный небесный» [7, т. 1, с. 517], в Словаре В. И. Даля «горний» – «вышний, высший, верхний, в прямом и переносном значении, небесный, до мира духовного относящийся» [8, т. 1, с. 376]. В библейских текстах слово «горний» фиксируется в Послании Святого апостола Павла к колоссянам: «если вы воскресли со Христом, то ищите горнего, где Христос сидит одесную Бога. О горнем помышляйте, а не о земном» (Колос. 3:1, 2).

Есть ли у Батюшкова это содержание?

Христианское содержание образа «горний дух» прочитывается в контексте стихотворений, которые были написаны после возвращения поэта с войны. Пережитые утраты, предчувствие болезни, скитания и одиночество стали почвой для формирования в лирике героя новой жизненной позиции. Его опорой становится вера в высшие силы Провидения. В стихотворении «Надежда» (1815) появляется обращение к Творцу, который «провел сквозь бурный пламень». Ожидание спокойного брега отчизны сопряжено с жаждой «струи небесных благ», в послании «К дру-

гу» (1815) «вера пролила спасительный елей в лампаду чистую надежды». Элегия «Умирающий Тасс» развивает представление о человеческой жизни, о судьбе умирающего поэта, создателя поэмы «Освобожденный Иерусалим», основанное на евангельских ценностях. Полагаясь на эти примеры, можно предположить, что образ «горнего духа», «небесный лик» друга, появившийся «в бездонной синеве сияющих небес», соотносятся с присутствующими в лирике 1813–1817 годов христианскими идеями и представлениями.

Таким образом, можно говорить о том, что в элегии «Тень друга» ситуация явления призрака получает сложное двойное переосмысление. Оно обращает к разным культурологическим концепциям смерти и посмертной жизни. В элегии представлены два разных пути ухода человека: погребальный костер и тень, ускользающая из него, и бледный труп, могила и обряд, и «небесная отчизна».

Комплекс античных представлений лежит в основе поэтического образа тени, и эпиграф из Проперция подчеркивает это содержание. «Души усопших не призрак: смертью все не кончается; Бледная тень ускользает, победив погребальный костер». Возникает мысль, что тени – это не призраки, а некая духовная субстанция человеческой жизни, самого человека, которая не может исчезнуть.

Наряду с этим, элегия содержит ряд образов, формирующих мотив смерти в его христианском содержании: погребальному костру противопоставлена «могила», имя героя на дереве, начертанное дружеской рукой, символизирует мотив памяти, упомянуты «мольбы», «обряд, свершенный дружбою в… воспоминанье». Особую смысловую нагрузку обретает последнее обращение к умершему другу – «Тень незабвенного, ответствуй, милый *брат*», повторенное в конце – «о милый *брат*, о лучший из друзей», несомненно, актуализирующее христианский смысл связей между людьми, неумирающее родство.

Обращение к лирическому хронотопу элегии «Тень друга» позволяет увидеть традиционно античные черты мирообраза, с которыми тонко соединены образы Севера и «отеческой земли». В художественном пространстве элегии развернуты море и небо. Море дарит усыпление, рождает сладкую задумчивость в душе героя, над головой которого трепещут паруса. Причастность стихиям и усыпляющий ритм плещущих волн, герой как Одиссей, стоящий у мачты корабля, – все это напоминает просторы безбрежной ойкумены.

В плескании и говоре валов, в однообразном шуме моря, который передан в элегии завораживающим ритмом длинных и усеченных строк в начальной части элегии и тихим лунным морским пейзажем в послед-

нем описательном фрагменте, передано движение вечно живой стихии воды, все успокаивающей, чарующей, безмолвной. В первой части образ этого нерасчлененного покоя моря едва заметно нарушен «тихим гласом чайки Гальционы». Миф о чайке Гальционе – первое легкое напоминание о памяти и смерти-метаморфозе. Но обращают героя к собственной судьбе и ее трагическим перипетиям другие образы. Это небо, «светило Севера», они напоминют об отчизне, оживляя воспоминания. Близкий друг, его героическая смерть, оставленная могила, «тень незабвенного» становятся самым дорогим воспоминанием в этом необъятном пространстве.

Восприятие лирического героя находится на грани сна и яви. Как отмечает И. Л. Альми, можно говорить о своеобразном уравнивании реального и ирреального, «колеблющейся альтернативе сна и яви» [3, с. 125]. Но существенна при этом творческая рефлексия лирического героя, «очарованного», предавшегося «воспоминаниям», «томному забвению» и «мечтам». В ней заявлена устремленность в сферу духовной жизни, в собственный внутренний мир и готовность назвать его пластически зримые формы.

Слово «мечта» в лирике Батюшкова выступает постоянным обозначением творческого состояния: «Души поэтов свойство: Идя забвения тропой, Блаженство находить мечтой…». Написание двух редакций стихотворения «Мечта» (1802?–1817) показательно как попытка найти свой поэтический образ вдохновения, полета фантазии, преодолевающей границы объективной реальности, способной творить в слове идеально прекрасный мир.

В элегии «Тень друга» пик эмоционального состояния – преодоление границы непреодолимого, воссоздание живого облика друга. Реально ощутить его присутствие невозможно, отклик, ответное слово невозможны: «Ты ль это, милый друг…», «О! Молви слово мне!». Безответность зова компенсируется мгновением духовного родства, устремленностью к единению, которые оказались возможны в поэтическом слове. В границах сна-мечты уравниваются воспоминания о героической жизни друга, о его похоронах и встреча с незабвенной тенью, превращаясь в поэтический мир, над которым не властны законы времени и пространства, исчезновения и смерти.

Тема смерти, образуя смысловое ядро элегии Батюшкова «Тень друга», развертывается в художественной структуре поэтического текста, хронотопические характеристики, мифопоэтика и субъектная структура которого основаны на использовании значительного танатологического содержания, накопленного античной и христианской культурой и преломленного в индивидуальном опыте личности, творчески созидающей пластически зримый свой внутренний мир.

Литература

1. Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. – М., 1989. – Т. 1.
2. Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. – М., 1971.
3. Альми И. Л. Стихотворение «Тень друга» в контексте элегической поэзии К. Н. Батюшкова // Альми И. Л. О поэзии и прозе. – СПб., 2002.
4. Семенко И. М. Примечания // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и в прозе. – Л., 1977.
5. Кошелев В. А. К. Н. Батюшков. Странствия и страсти. – М., 1987.
6. Симфония на Ветхий и Новый Завет. – Л., 1928.
7. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / отв. ред. В. В. Виноградов. – М., 1956.
8. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – 2-е изд. – СПб., 1880. – Репринт изд. – М., 1978.

Е. А. Луткова
Кемерово

РАФАЭЛЬ И РЕМБРАНДТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Интерес к живописи, к образам известных художников был характерен для эпохи романтизма. Жизнь и судьба живописца, его творения, момент творчества, вдохновения – основные темы целого ряда романтических произведений. В развитии данной темы в эстетических статьях и художественных произведениях романтиков можно проследить процесс становления художественных идеалов – формирование круга великих живописцев, которые приобретают статус живописных ориентиров. В. С. Турчин отмечает, что основным увлечением романтиков было «искусство конца XV и XVI веков… Русские художники в Италии приглядывались к произведениям академической школы» [17, с. 121]. Образцом творца, идеалом живописца для романтиков были итальянские художники эпохи Возрождения Перуджино, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Рафаэль, Корреджио, Гвидо Рени, представитель немецкой живописной школы А. Дюрер, голландский живописец Рембрандт. Имена этих живописцев чаще всего встречаются в произведениях русских романтиков.

Из обозначенного ряда художников особо выделяются Рафаэль и Рембрандт. В романтизме существовал особый культ Рафаэля, образ этого художника соотносился у романтиков с представлением о сакральности творчества, святости художника-творца. Г. М. Кока отмечает, что русские романтики в образе Рафаэля «видели олицетворение своей

идеи о божественном происхождении искусства» [9, с. 21]. К образу Рафаэля и к легенде о сотворении живописцем Сикстинской Мадонны в своих произведениях обращались В. А. Жуковский, В. К. Кюхельбекер, С. П. Шевырев, Н. А. Полевой, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь.

Не менее значителен был и интерес романтиков к живописи Рембрандта. По замечанию В. С. Турчина, «романтики открыли для Европы искусство Рембрандта, которое было словно забыто после смерти художника. Черт, роднящих романтиков с художественным миром Рембрандта, было немало: поэтизирование человеческих чувств, интерес к автопортрету, таинственный полумрак живописи» [17, с. 118–119].

Среди упомянутых великих европейских живописцев Лермонтову были наиболее близки Рафаэль и Рембрандт, об этом говорят его художественные произведения, живопись, рисунки, графика.

Появление в произведениях Лермонтова темы живописи и образа художника было связано, прежде всего, с его личным увлечением изобразительным искусством. Как отмечает К. Н. Григорьян [5, с. 127], до начала XX века живописное наследие Лермонтова мало привлекало внимание исследователей. Одним из первых к рассмотрению живописи Лермонтова обратился А. Эфрос, который сравнивал живописное наследие поэта с рисунками А. С. Пушкина [18]. И. Л. Андроников замечает переклички некоторых жанровых картин, отдельных деталей и мотивов со словесными текстами, в частности, с кавказскими произведениями [10]. В XX веке исследователи стали проявлять более активный интерес к картинам, рисункам поэта [19]. Но более подробно живопись и поэзия Лермонтова не сопоставлялись, тогда как интерес Лермонтова к живописи воплотился не только в создании картин и рисунков – в словесном творчестве поэта можно обнаружить произведения, где живопись, образы ее создателей становятся темой, отдельным мотивом, играющим структурообразующую роль. Целью данной работы является рассмотрение образов Рафаэля и Рембрандта в творчестве поэта, а также влияния их живописной манеры на поэтику Лермонтова.

Круг знаменитых художников, образы которых выступают в творчестве Лермонтова в качестве живописных идеалов, был вполне традиционен для романтизма. Уже в ранних произведениях поэта встречаются имена таких великих итальянских художников, как Перуджино и Гвидо Рени, однако Рафаэль и Рембрандт – живописцы, к которым Лермонтов в своих произведениях обращается чаще всего. Судьбы этих художников, их творения, стилевая манера были наиболее близки поэту. Среди живописного наследия поэта имеются перерисовки картин художников и работы, в которых Лермонтов ориентируется на их изобразительную манеру [8; 16].

Обратимся к рассмотрению в произведениях Лермонтова образа Рафаэля. В поэзии к образу итальянского живописца он обращается очень рано. Имя художника появляется у Лермонтова в стихотворении «Поэт» (1828). Поэт отсылает в произведении к известной легенде о Рафаэле. Вероятным источником для Лермонтова стала новелла «Видение Рафаэля» в книге В. -Г. Вакенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках» (1826), переведенной любомудрами С. П. Шевыревым, В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым [3, с. 440]. А. В. Михайлов отмечает, что «вакенродеровская легенда о Рафаэле была одним и, видимо, самым распространенным вариантом романтического мифа о творящем по божественному наитию художнике» [14, с. 671–672]. Легенда о Рафаэле оказалась близка и русским романтикам. В. Э. Вацуро отмечает, что в эстетике романтизма был особый культ Рафаэля, «существует по меньшей мере три стихотворения о “видении Рафаэля”, написанные почти в одно время питомцами Благородного пансиона: “Поэт” Лермонтова (1828), “Видение Рафаэля” в альманахе “Цефей” (1829, за подписью “К”, вероятно, Н. Н. Колачевского) и – под названием “Поэт” (1849) – Иосифа Грузинова» [4, с. 54]. Этот факт объясняется, прежде всего, влиянием идей С. Е. Раича, преподавателя Лермонтова в Благородном пансионе [2].

Стихотворение «Поэт» было написано под влиянием легенды, но Лермонтов в ее разработке выбирает иной ход. С образом Рафаэля связаны состояние вдохновения художника и тайна его источника. Это стихотворение продолжает романтическую традицию толкования легенды как выражения причастности искусства и вдохновения к сакральному (Рафаэль – художник, творящий по божественному наитию), но Лермонтов несколько иначе рассматривает образ Рафаэля. В стихотворении легенда представлена лишь некоторыми мотивами: творчество под воздействием божественных сил и утомление художника, потерявшего вдохновение.

Композиция стихотворения двухчастна и содержит в себе параллель – поэт уподобляется художнику. Центром стихотворения является не Рафаэль, а поэт, легенда о создании художником Мадонны оказывается здесь лишь романтической «схемой» получения поэтического дара. Две части стихотворения представляют собой два плана: вечный (легенда) и современный. В первой части стихотворения Лермонтов представляет новый вариант сюжета о Рафаэле, ситуация «после создания картины, утрата вдохновения»: «Когда Рафаэль вдохновенный, / Пречистой девы лик священный, / Живою кистью окончал, / Своим искусством восхищенный / Он пред картиною упал! / Но скоро сей порыв чудесный, / Слабел в груди его младой, / И утомленный и немой, / Он забывал огонь небесный» [13, с. 12]. Романтическая легенда о Рафаэле предстает у Лермонтова как

вечный, универсальный сюжет о творящем по божественному наитию художнике, но эта легенда дополнена характерным лермонтовским финалом – исчезновение вдохновения, истощение творческого порыва.

Во второй части поэт уподобляется Рафаэлю: «Таков поэт». Центральный мотив второй части – двойственность бытия поэта: поэт в состоянии вдохновения: «…чуть мысль блеснет, / Как он пером своим прольет, / Всю душу; звуком громкой лиры» и поэт вне творчества: «И вдруг хладеет жар ланит, / Его сердечные волненья, / Все тише, и призрак бежит». Вдохновение исчезает, но трагической утраты творчества не происходит. Связующим звеном между этими двумя состояниями является воспоминание: «Но долго, долго ум хранит / Первоначальны впечатленья». Таким образом, художественно переработанная легенда о Рафаэле служит Лермонтову выражением его собственной концепции творчества, центром которой оказываются обретение вдохновения и рефлексия происшедшего мгновения. Параллель художественного вдохновения и поэтического стирает границу между живописью и поэзией, обращая к феномену творчества.

Имя Рафаэля также упоминается Лермонтовым в произведениях «Как луч зари, как розы Леля…» (1832) и в «Сказке для детей» (1839–1840), однако теперь речь идет об образе, созданном художником. В поэтической традиции Рафаэль предстает как создатель мадонн, потому «мадонна Рафаэля» для Лермонтова – сравнение, которое он использует для передачи очарования своих героинь. Мадонны Рафаэля имеют свой художественный «код» – идеал женской красоты, воплощение небесной чистоты, кротости, божественности. В стихотворении «Как луч зари, как розы Леля…» создается психологический портрет Н. Ф. Ивановой [15, с. 215]. Лермонтов, сравнивая лирическую героиню с мадонной Рафаэля, акцентирует идею «невыразимости», подчеркивает ее духовность: «Как у мадонны Рафаэля / Ее молчанье говорит» [13, с. 312]. Произведение искусства, лик, запечатленный художником на полотне, говорит больше, чем слова.

На эту особенность полотен Рафаэля обращал внимание и В. А. Жуковский в статье «Рафаэлева Мадонна» (1824): «На лице ее ничто не выражено, то есть нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все: спокойствие, чистоту, величие…» [7, с. 28]. Создавая образ героини, Лермонтов использует богатую цветовую гамму, свойственную картинам Рафаэля. В стихотворении находим движение цвета от ярко-красного, алого: «заря», «роза» – к «нежному» цвету «ланит».

В поэме «Сказка для детей» Лермонтов использует имена Рафаэля и Перуджино, учителя Рафаэля, для создания образа Нины: «Нет, никогда свинец карандаша, / Рафаэля иль кисти Перуджина, / Не начертали, пламенем дыша, / Подобный профиль…» [13, с. 431]. В предыдущем, более раннем стихотворении сравнение с Мадонной Рафаэля заменяет описание лирической героини и говорит больше, чем все слова, а в данном стихотворении Лермонтов использует отрицательное сравнение. Поэт вносит в образ Нины черты, не свойственные мадоннам Рафаэля: Рафаэль отображает в своих героинях жизнь души, а Лермонтов делает акцент на жизни мысли: «она привыкла толковать, / По-своему развалин говор странный, / И стала мысль горячая летать, / Над бледною головкой», «…душа ее была / Из тех, которым рано все понятно», «Но ум ее, и сметливый и здравый». В эти моменты облик Нины приобретает совсем не ангельские черты: «И тут она, склонив *лукавый* взор», «И по устам *змеилася* улыбка» (курсив наш. – *Е. Л.*). Героиня в теряет черты рафаэлевского идеала, непосредственность чистой красоты сменяется сомнением.

В неоконченной повести <Штосс> (1841) нет прямого упоминания имени итальянского живописца, однако легенда о творении Рафаэлем Мадонны в нем трансформируется в сюжетообразующий мотив тайны творчества, характеризующий природу искусства, мучительный творческий процесс художника.

В повести Лермонтова даны разные концепции творчества. Искусство как дело всей жизни художника: «что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи» [11, с. 297], творчество как «развлечение с пользой», творчество как «пристрастие» к живописи, творчество, рожденное природным талантом. Однако истинным оказывается другое понимание, раскрывающее природу искусства, – творчество как воплощение в произведении искусства своего идеала.

Стремление художника к обретению идеала, его запечатлению – основная сюжетная линия повести, которая разворачивается на грани между реальным и ирреальным миром. В развитии этой линии в повести появляется традиционно «рафаэлевский» мотив. В своей душе живописец Лугин носит идеал, который тщетно пытается воплотить на холсте: «То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела» [11, с. 303]. Описание неоконченной картины, множество попыток художника указывают на мучительный творческий процесс, сопровождающий работу над ней, демонстрируют недовольство художника своим творением: «…посреди холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного зелено-коричневой краской, эскиз женской го-

ловки остановил бы внимание знатока… видно было, что Лугин перерисовывал ее в разных видах и не мог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлась та же головка, замаранная коричневой краской» [11, с. 303]. Этот эпизод начала третьей главы можно сопоставить с романтической легендой о сотворении Рафаэлем образа Мадонны. Здесь присутствуют традиционные для легенды мотивы: есть постоянно преследующая Лугина идея – тайный образ («женщина-ангел»); несколько раз образ женщины-ангела возникал перед художником («в разных углах холста являлась та же головка»); есть попытки воплотить образ на полотне («видно было, что Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным»). Присутствие в повести некоторых мотивов легенды в связи с творчеством Лугина позволяет говорить о стремлении этого художника к истинному искусству.

Образ Рафаэля в творчестве Лермонтова проходит эволюцию. Лермонтов воспринимает художника как идеал творца, легенду как судьбоносное событие получения творческого дара, использует в произведениях живописную манеру художника, обращается к созданным им образам и, наконец, приходит к художественному переосмыслению легенды о Рафаэле как сюжету о тайне творчества.

Рембрандт являет собой еще одно увлечение Лермонтова, на что указывает обращение к образу художника и его творениям в поэтических произведениях, а также влияние изобразительного стиля Рембрандта на живописную манеру Лермонтова-живописца и художественную манеру Лермонтова-писателя. Впервые имя Рембрандта встречается в стихотворении «На картину Рембрандта» (1830–1831). До сих пор достоверно неизвестно, о какой картине идет речь в стихотворении. И. Л. Андроников замечает, что Рембрандт тоже, как и Рафаэль, был любимым художником Лермонтова. Исследователь подчеркивает, что Лермонтов пытался учиться у Рембрандта и как поэт, и как живописец. В свои художественные произведения Лермонтов вносит методы изобразительности художника – постоянная борьба света и тени, созидательная сила света, одухотворенность и эмоциональность образа [10, с. 5].

Стихотворение «На картину Рембрандта» представляет не только образ художника и его творения, но и демонстрирует влияние на поэта живописной манеры Рембрандта. В стихотворении имеются две части: первая – «диалог» с художником, посредством которого обрисован талант художника, его мастерство; вторая – восприятие творения художника. В стихотворении есть прямая параллель Рембрандт – Байрон: «Ты понимал, о мрачный гений, / Тот грустный безотчетный сон, / Порыв страстей и вдохновений, / Все то, чем удивил Байрон» [13, с. 255]. Это

сопоставление демонстрирует лермонтовское понимание природы творчества. «Страсть» и «вдохновение» объединены образом «порыва», характеризующим силу, мгновенность и вдохновения, и чувства. И Рембрандт, и Байрон – творцы, им понятен этот «порыв», их роднит вдохновение. Их интересует внутренний мир человека, их волнуют страсти, человеческие чувства. «Диалог» также рождает спор о том, что дóлжно изображать художнику: «Быть может, ты писал с природы, / И этот лик не идеал! / Или в страдальческие годы, / Ты сам себя изображал?». Молодой Лермонтов интуитивно нащупывает главный вопрос эстетики своего времени: что важнее – писать с натуры («ты писал с природы») или выразить себя («Ты сам себя изображал»). Вторая же часть стихотворения через восприятие творения вводит важнейшую черту художественной манеры Рембрандта, лица в портретах которого выступают из тьмы на полотне: «Я вижу *лик полуоткрытый* / Означен *резкою чертой*… / Все *темно вкруг*: тоской, сомненьем / Надменный *взгляд* его *горит*». Лермонтов уловил и поэтически передал важнейший элемент живописного стиля Рембрандта – светотень.

Как отмечает К. С. Егорова, «основой всего пространственного и колористического построения картин Рембрандта является светотень… Поток света выделяет из темноты лицо» [6, с. 101]. Смысл игры светотени в том, чтобы подчеркнуть детали лица. Все это находим в стихотворении: образ, созданный Рембрандтом, появляется из тьмы: «все темно вкруг», свет сосредоточен на «лике», а максимальное освещение – на глазах: «взгляд его горит». Именно в глазах сосредоточена жизнь души: «тоска», «сомненье», что подчеркивает еще одну особенность стиля художника – способность передавать внутренний мир человека. С точки зрения характеристики внутреннего мира, герой Рембрандта близок образу романтического героя и Байрона, и Лермонтова: «То не беглец ли знаменитый, / В одежде инока святой? / Быть может, тайным преступленьем, / Высокий ум его убит, / Все темно вкруг: тоской, сомненьем, / Надменный взгляд его горит». Стихотворение о картине Рембрандта ставит проблему творческой личности, художника, способного проникнуть в «тайну» человеческой души и запечатлеть ее.

Внимание Лермонтова к художественной манере Рембрандта заметно и в стихотворение «Портрет» (1831). В заглавие вынесено обозначение жанра. Живописный и литературный портрет были очень популярны в эпоху романтизма, что объяснялось стремлением романтиков проникнуть во внутренний мир человека, разгадать его тайну. Лермонтов любил этот жанр, он создал большое количество как живописных, главным образом акварельных, так и литературных портретов. Центральная мысль

произведения – идея синтеза искусств. Стихотворение объединяет в себе два вида искусств: с одной стороны, перед нами произведение живописи, нарисованный на холсте портрет: «Взгляни на этот лик; искусством он, / Небрежно на холсте изображен» [13, с. 223], с другой стороны, жанровое определение стихотворения – надпись к портрету, поэтический жанр. Л. М. Аринштейн отмечает, что «надписи обычно не имели в виду реальные портреты, а являлись эпиграмматической характеристикой определенного лица» [1, с. 428]. Объединяет поэзию и живопись вдохновение, имеющее божественную природу: портрет есть «отголосок мысли неземной».

При описании портрета героя Лермонтов пытается словесно передать рембрандтовскую технику светотени, которая придает изображению на плоскости иллюзию объемности, жизни: «Смотри: лицо как будто отошло, / От полотна». Центр портрета, как и в стихотворении «На картину Рембрандта», – «лик» героя, его глаза: «Взгляни на этот лик», «Холодный взор не видит, но глядит», «бледное чело». Лермонтов в стихотворении создает психологический портрет: каждая деталь внешности раскрывает душевную жизнь человека. Это было подсказано, с одной стороны, спецификой жанра портрета, отображающего и внешний облик, и внутренний мир человека, с другой стороны, ориентацией поэта на живописную манеру Рембрандта, который огромное внимание уделял отображению на полотне духовного мира человека, а не только внешних его проявлений. При характеристике портрета ведущим оказывается мотив «неживой жизни»: статичное изображение внешности на портрете и жизнь души человека: «Не вовсе мертвый, не совсем живой, / Холодный взор не видит, но глядит… / В устах нет слов, но быть они должны: / Для слов уста такие рождены». Проблема понимания портрета и состоит в том, чтобы за внешностью увидеть личный мир человека. В стихотворении «Портрет» представлены человек, изображенный на полотне («лик; искусством он / Небрежно на холсте изображен»), зритель («Взгляни на этот лик») и создатель картины («О боже, сколько я видал людей, / Ничтожных – пред картиною моей»). Единство творения, творца и созерцателя и есть произведение искусства. В данном стихотворении Лермонтов выражает себя и как поэт, и как художник и утверждает жанр портрета как универсальный, объединяющий два вида искусства. Стихотворение «Портрет» – этапное в развитии рембрандтовского мотива в творчестве Лермонтова, в нем впервые поэт стремится определить стиль Рембрандта.

Образ Рембрандта появляется в романе Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836), где художник назван возможным автором картины, находящейся в столовой Печорина. В произведении упоминаются две кар-

тины: первая находится в столовой Печорина, а вторая – в его кабинете. При описании обеих картин Лермонтов пытается передать живописный стиль Рембрандта в слове. Картина в столовой изображала «три фигуры: старый и седой мужчина… обнимал одною рукой молодую женщину… Она как бы нехотя повинуясь его грубым ласкам… отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой *во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал*» [12, с. 148]. Свет выделяет из тьмы главное – глаза и кинжал. В романе Печорин объясняет смысл этой картины: его ироническое толкование связано с сюжетом романа, с любовной интригой.

Повествователь отмечает ее значение как антикварного произведения: «это была старинная картина, довольно посредственная, но получившая ценность оттого, что краски ее полиняли и лак потрескался» [12, с. 148]. Картина на любовный сюжет является частью интерьера, важной деталью убранства комнаты, привлекает внимание, прежде всего, ее роскошь, старина и лоск. Живопись в столовой – явление «небрежного», легкого искусства: «действующие лица этих картин… *брошенные* на этот холст рукою художника» [12, с. 144].

Однако для характеристики образа Печорина, безусловно, наиболее важной оказывается вторая картина, находящаяся в его комнате, она открывает внутренний мир героя и является неотъемлемым элементом его личного пространства.

Создатель этой картины – истинный художник: «мужское лицо, *писанное* неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения… вся мысль художника *сосредоточилась* в глазах» [12, с. 115]. Здесь мы видим личность живописца и личность портретируемого, не описание внешних деталей, а проникновение во внутренний мир, душу человека. «Картина изображала неизвестное мужское лицо… Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. Лицо написано прямо, безо всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо, – казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке… Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая» [12, с. 115]. Игра света и тени на картине выделяет из темноты важнейшие детали лица: глаза и улыбку, которые раскрывают внутренний мир портретируемого. Кроме того, человек, изображенный на картине, имеет много общего с Печориным. В начале романа создан «портрет» героя, в котором обращают на себя внимание следующие детали: «выразительное лицо»,

«в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то…», «сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости» [12, с. 112]. При описании картины вновь появляется имя Байрона: Печорин, «как партизан Байрона, назвал ее портретом Лары». Картина, ее описание в романе очень важны для раскрытия внутреннего мира героя. Она была собеседником Печорина в минуты одиночества, для других же она – «порядочная картинка». Таким образом, картина в романе представлена в сложном пересечении ее зрительского восприятия – Печорин, одинокий герой, никому не открывающий свою душу, его окружение, для которого картина – деталь интерьера богатого кабинета, и авторское, завершающее. Автору важно показать внутренний мир героя через созерцание картины особого художника. Рембрандт, его творения, живописный стиль привлекают Лермонтова способностью проникать в тайны человеческой души.

Рафаэль и Рембрандт – художники, творчество и живописный стиль которых был наиболее близки Лермонтову, именно эти живописцы оказали наиболее серьезное влияние на становление художественной и изобразительной манеры Лермонтова. В поэтических и прозаических произведениях поэта обнаруживается изменение роли образов художников: от обращения к именам живописцев, их творениям, мотивам, с ними связанным, к использованию их живописного стиля. Образы этих живописцев формируют целый ряд мотивов в лирике и прозе Лермонтова. С судьбой Рафаэля связаны мотивы тайны творчества, божественности вдохновения, а с именем Рембрандта – мотив тайны человеческой души.

Литература

1. Аринштейн Л. М. Портрет // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981.
2. Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. – Л., 1985. – С. 49–90.
3. Вацуро В. Э. Поэт // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 440.
4. Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтические традиции 20-х гг. // Русская литература. – 1964. – № 3. – С. 46–56.
5. Григорьян К. Н. Живопись Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 271–283.
6. Егорова К. С. Портрет в творчестве Рембрандта. – М., 1975.
7. Жуковский В. А. Рафаэлева Мадонна // Жуковский В. А. Проза поэта. – М., 2001. – С. 25–29.
8. Ковалевская Е. А. Рафаэль // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 440.
9. Кока Г. М. Художественный мир Пушкина // Пушкин об искусстве. – М., 1962. – С. 5–65.

10. Лермонтов. Картины. Акварели. Рисунки. – М., 1980. – (Вступительная статья И. Л. Андроникова).
11. Лермонтов М. Ю. <Штосс> // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1953. – Т. 4.
12. Лермонтов М. Ю. Княгиня Лиговская // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1981. – Т. 4.
13. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1979. – Т. 1: Стихотворения, 1828–1841.
14. Михайлов А. В. Языки культуры. – М., 1997.
15. Назарова Л. Н. «Как луч зари, как розы Леля» // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 215.
16. Пахомов Н. П. Живописное наследие Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 163–169.
17. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. – М., 1981.
18. Эфрос А. Рисунки поэта. – М.; Л., 1933.
19. Эфрос А. Рисунки поэта. – М.; Л., 1933; Пахомов Н. П. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. – М., 1948. – Т. 45–46. – С. 55–222; Ковалевская Е. А. Акварели и рисунки Лермонтова из альбома А. М. Верещагиной // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 24–79; Сандомирская В. Б. Альбом с рисунками Лермонтова (Лермонтов и М. А. Шан-Гирей) // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 122–139; Григорьян К. Н. Живопись Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 271–283.

Э. М. Афанасьева, И. Ф. Соловьева
Кемерово

КУЛЬТУРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ АРФИЧЕСКОГО СЮЖЕТА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ ПОЭТА)

История мифологизации арфы и арфической музыки, имея античные корни, формирует особый литературный сюжет в эстетике русского романтизма. Арфа (многострунный щипковый инструмент) встречается в простейшем виде практически у всех народов [1, с. 43]. Ее образ вошел и прочно закрепился в художественных культурах разных эпох. Античной традиции известны мифологические сюжеты, главными героями которых являются боги-музыканты, играющие на арфе: Эол и его воздушная арфа (миф, который положен в основу романтического эолийского сюжета), Орфей, Аполлон, Эрот. Особое место образ арфы занимает в поэмах легендарного барда Оссиана, где она осмысляется как посредник между

миром живых и мертвых. Этот инструмент соотносим и с судьбой библейского Давида-псалмопевца, избавляющего своей игрой царя Саула от душевных терзаний. В Европе, как отмечают исследователи [2; 3], арфа появляется только в средние века и входит в культуру народов с песнями странствующих менестрелей и бардов.

К концу XVIII века в литературной среде европейских романтиков формируется арфический миф, основу которого составляют идеи вечной любви и вечного творчества. В русскую романтическую эстетику он введен и подробно разработан В. А. Жуковским (баллада и одноименный лирический цикл «Эолова арфа», поэма «Громобой», эстетический трактат «Путешествие по саксонской Швейцарии»), после чего данный поэтический образ был активно воспринят эпохой и вошел в живописное искусство, а также художественные системы А. Муравьева, З. Волконской, П. Вяземского, А. Дельвига, Е. Баратынского (Боратынского) и многих других.

Одним из поэтов, в художественном мире которых образ арфы становится основой формирования мифологизованного поэтического сюжета, является М. Ю. Лермонтов. При создании собственной музыкальной мифологии он опирается на полифонию, а порой – созвучие известного ему богатства традиций, уже освоивших арфическую тему. В его творчестве встречаются мотивы, восходящие к образу эоловой арфы, оссианической поэтике, библейской традиции и т. д. Изучение этого культурно-мифологического пласта, составляющего канву собственно лермонтовского арфического сюжета, и его авторское переосмысление стало целью данной работы. Материалом для исследования послужили лирические произведения поэта, наиболее ярко демонстрирующие диалог Лермонтова с уже сложившимся культурно-мифологическим контекстом: это стихотворения «Наполеон» (1829), «Желание» (1830), «Арфа» (1830–1831) и «Еврейская мелодия» (1836). Изучение особенностей преломления литературно-мифологической традиции в творчестве поэта уже имело место в научной литературе (Ю. Д. Левин [4], А. Финкель [5, с. 169–201], В. И. Стрельцов [6, с. 60–71] и др.). Но в контексте арфической темы данный аспект представляется недостаточно разработанным.

Применительно к лермонтовскому творчеству можно говорить о лирическом сюжете конкретных произведений поэта (под сюжетом понимается установленная автором последовательность событий. Сюжет также можно определить как комплексный художественный образ – образ события или цепи событий [7, с. 1048–1050]), об интертекстуальных сюжетных связях [8, с. 307–309; 9, с. 6–72] (которые, главным образом, и яв-

ляются сферой проявления культурно-мифологического пласта), а также об арфическом метасюжете, выстраиваемом на основе целостной художественной картины мира автора. В центре нашего внимания все три уровня осмысления лирического события в их взаимосвязи.

Интерес Лермонтова к арфической теме неоднороден: зарождаясь в ранней юношеской лирике, он эволюционирует в его творчестве. Первое упоминание образа арфы встречается в стихотворении 1829 года «Наполеон». Соотносясь с наполеоновским мифом, он обретает героическую мотивировку. В русской лирике начала XIX века контаминация идей творчества и героизма (восходя в национальной традиции к «Слову о полку Игореве») закреплена в знаковом для эпохи 1812 года стихотворении В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов». Поэтика Жуковского репрезентируется в лицейской элегии Пушкина «Воспоминание в Царском Селе», где актуальна романтическая модель арфического восхваления героизма: «Греми на арфе золотой!». Романтический пейзаж становится у Лермонтова фоном творческой рефлексии юного певца:

Но вот полночь свинцовый свой покров
По сводам неба распустила,
И влагу дремлющих валов
С могилой тихою Диана осребрила.

Над ней сюда пришел мечтать
Певец возвышенный, но юный;
Воспоминания стараясь пробуждать,
Он арфу взял, запел, ударил в струны [10, с. 43].

За традиционной романтической ситуацией с весьма распространенным поэтическим жестом «удара в струны» проступает собственно авторский вариант знакомого литературного сюжета. В основе лирического события произведения – посещение певцом могилы героя и хвалебно-элегическая песнь музыканта под аккомпанемент арфы. Две взаимосвязанные ситуации – разрыв струн и пробуждение тени Наполеона – становятся переломными для художественного мировосприятия. Песня, соотносимая с мотивами воспоминания-поминания героя, наделяется магической функцией «призывания» духа-тени погибшего:

Вдруг!.. ветерок… луна за тучи забежала…
Умолк певец. Струится в жилах хлад;
Он тайным ужасом объят…
И струны лопнули… и тень ему предстала [10, с. 44].

Мотив явления тени созвучен оссианической поэтике. В поэзии Оссиана для образа арфиста, воспевающего/поминающего павшего героя над его могилой, характерно совмещение творческого и героического начал. Арфа открывает ему границы иного мира, где пребывает тень (душа) погибшего воина. При сохранении основ данной тематической канвы Лермонтов намечает свой путь движения лирической мысли и буквально переворачивает оссианический миф в ценностно-смысловом плане. Вместо песни арфиста, цель которой восхваление славного прошлого великого героя, обеспечивающего его жизнь в памяти народа, в стихотворении Лермонтова «Наполеон» содержится призыв к молчанию и просьба о прекращении песни («Умолкни, о певец!», «Я презрю песнопенья громки» [10, с. 44]). С другой стороны, стихотворение моделирует балладную эстетику В. А. Жуковского, актуализируя и арфическую тему, и мотив пробуждения тени, и суггестивную поэтику в момент наибольшего напряжения: «Вдруг!.. ветерок… луна за тучи забежала…» [10, с. 44]. Ответный монолог тени Наполеона у Лермонтова – образец авторского переосмысления соотношения проблем героики и ее поэтического воплощения: «Я презрю песнопенья громки; // Я выше и похвал, и славы, и людей!..» [10, с. 44].

Такой поворот объясним с учетом вводимой поэтом в контекст собственного мифа охранной функции арфы, во многом определяющей особенности лермонтовского арфического сюжета (с ней же связан мотив оборванной струны, одновременно выступающей в роли границы и медиатора между мирами). Сон, покой становится той точкой, в которой происходит гармоничное слияние героя (Наполеона) с вечной матерью-природой, принимающей изгнанника. Разрыв арфических струн, прерывающий звучание инструмента, способствует сохранению этого состояния и ограждает вечный мир сна-смерти от проникновения в его пределы бренного земного мира.

«Арфа» (1830–1831) – ключевое стихотворение в контексте разработки арфического сюжета Лермонтова. Написанное в форме поэтического завещания, оно адресовано возлюбленной лирического героя. В основе произведения – ситуация передачи сакрального дара (арфы как репрезентанта лирического «Я»):

<…> Тогда возьми простую арфу ты,
Она была мой друг и друг мечты.
II
Повесь ее в дому против окна,
Чтоб ветер осени играл над ней

И чтоб ему ответила она
Хоть отголоском песен прошлых дней… [10, с. 248].

Предсмертная просьба лирического «Я» («Повесь ее в дому против окна, / Чтоб ветер осени играл над ней, / И чтоб ему ответила она, / Хоть отголоском песен прошлых дней») отсылает к эолийскому сюжету, оформившемуся в западноевропейской традиции к 1810-м годам и имеющему в своей основе исторический факт существования так называемых эоловых арф. «Эолова арфа – это ящик-резонатор с несколькими металлическими струнами, которые звучали от дуновения ветра. Первые упоминания о подобном инструменте относятся к X веку. Эоловый музыкальный ящик обычно вставляли в форточки, укрепляли на крышах, а иногда ставили в садовых беседках» [11, с. 106–114].

Вместе с мотивами античной мифологии и западноевропейской поэзии в рамках данного стихотворения также присутствует отсылка к оссианической поэтике. Значимость поэм Оссиана для формирования арфического мифа русских и европейских романтиков неоспорима. Вероятно, в основу знаменитой мистификации Дж. Макферсона были положены устные кельтские предания. Интересен тот факт, что музыкальный инструмент, на котором играли древние кельты, автор называет арфой, в то время как это слово сравнительно молодое. Арфа восходит к латинскому harpa (крючок, багор; отсюда же – гарпун). В европейские языки оно проникло через старонемецкий в XI–XII веках – во всяком случае, значительно позже времени мифического Оссиана [11, с. 108]. Но «с легкой руки Макферсона кельтские “арфы” вошли во все переводы его поэм на другие языки. Более того, арфа стала постоянным атрибутом певцов-бардов в поэзии предромантического и романтического периодов» [11, с. 108].

Вернемся к анализируемому стихотворению. Излюбленная романтическая тема звучания арфы под воздействием ветра у Лермонтова имеет оссианический подтекст: думается, осенняя природа первостихии («Чтоб ветер осени играл над ней») обнаруживает скрытую связь с оссианической традицией, где поминание погибшего героя песнями бардов происходило именно осенью («Дочери Морвена рыдали по ней один день в году, когда возвращались мрачные ветры осени»; «…он пожелал, чтобы барды его отмечали сей день, когда возвращалась ненастная осень. И часто они отмечали сей день и пели хвалу герою»; «Пусть воспоют они песни о Натосе, когда хмурая осень вернется» и т. д.) [12]. Таким образом, мотив звучания арфы обретает символику вечного возвращения, цикличности, а лирический герой через этот таинственный диалог – вечную жизнь в пространстве мироздания.

Тема звучания инструмента после смерти певца и жизни души поэта в звуках арфы проявлена в произведениях ряда поэтов-романтиков (в том числе, и балладе Жуковского). Как в поэзии Оссиана, так и у В. А. Жуковского арфа, являясь вестницей смерти, выполняет функцию медиатора слияния душ:

И нет уж Минваны…
Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей, –
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени…
И дуб шевелится, и струны звучат.

В. А. Жуковский «Эолова арфа» [13, с. 131].

Лермонтов в значительной степени трансформирует традиционный арфический сюжет, где большое внимание уделяется событию встречи влюбленных по ту сторону жизни, выстраивая собственную линию развития лирического события:

Но не проснется звонкая струна
Под белоснежною рукой твоей,
Затем что тот, кто пел твою любовь,
Уж будет спать, чтоб не проснуться вновь [10, с. 248].

В соответствии с особенностями лермонтовской художественной картины мира, в авторском мифе происходит рождение новой поэтической функции арфы: сохраняя свои медиаторские способности, она начинает играть роль своего рода оберега. В просьбе героя повесить арфу «против окна» после его смерти звучит своеобразный запрет, табу на действие (повесь, но не играй). Подчинительный союз «затем» обладает двумя антонимичными значениями: причины и цели. В сочетании с целевым союзом «чтоб» происходит актуализация его полисемичной природы: струна не проснется не только *потому что* герой спит вечным сном, но и *для того, чтобы* герой спал вечным сном. Прикосновение человеческой руки низводит небесные звуки арфы до уровня звуков земли, что способствует выведению героя из состояния вечного покоя и сна (в поэзии Оссиана – обратная ситуация: «В вихрях играют они тихой ночною порой. Ужель не осталось радости в песне, а белая длань, в чьей власти все арфы Луты? Пробуди же голос струны и верни мне душу» [12, с. 46]). Таким образом,

мотив пробуждения в творческом мифе Лермонтова соотносим с событием возвращения героя к дисгармоничному прижизненному существованию, вследствие чего вернуть звучание арфическим струнам может только вечное творение – природа. Диалогично данной идее стихотворение Лермонтова «1831-го января»:

Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою,
Чтоб лучшей жизни на краю
Не вспомнил я людей и муки [10, с. 165].

Иной план арфического сюжета представляет биографический миф о шотландских предках, проявленный в стихотворении «Желание» (1831), где арфическая тема дается во взаимосвязи с развитием лермонтовской концепции творчества и родового наследования поэтического дара:

На древней стене их наследственный щит
И заржавленный меч их висит.
Я стал бы летать над мечом и щитом
И смахнул бы я пыль с них крылом;

И арфы шотландской струну бы задел,
И по сводам бы звук полетел;
Внимаем одним, и одним пробужден,
Как раздался, так смолкнул бы он [10, с. 180].

В этом стихотворении «проявился общеромантический культ свободы в сочетании с характерными для Лермонтова мотивами одинокого противостояния чуждому миру, судьбе, тоски по героическому прошлому и некоей прекрасной прародине – воплощению романтического идеала поэта» [14, с. 162]. Лермонтов не был новатором в соотнесении арфического сюжета с патриотической темой. Литературной традиции известны случаи обращений к подобному «художественному комплексу». Одним из наиболее близких лермонтовскому «Желанию» по образному строю и настроению представляется стихотворение В. Скотта «Во тьме я обрел тебя, арфа отчизны…» [15, с. 43], которое, вероятно, было знакомо русскому поэту [16, с. 10].

Стихотворение «Желание» выделяется из общелитературного контекста благодаря уже обозначенной выше связи с реальным, биографическим родовым мифом о шотландских предках поэта. Л. Л. Горелик

рассматривает мифическую родословную лирического «Я» в ее диалоге с оссианическими мотивами, включенными в контекст данного произведения, и во взаимосвязи с идеей о врожденном творческом даровании [17, с. 60–63]. Северный пейзаж, арфа, «замок пустой на туманных горах», «отважные бойцы» – приметы отчизны лирического героя. Наиболее ярким проявлением поэтики Оссиана является хронотопическая организация произведения: пространство «замка пустого, на туманных горах» отсылает ко временам средневековых войн и сражений. Описание внутренней организации пространства свидетельствует о героическом прошлом его обитателей, погружая в атмосферу рыцарства, и наполняет художественный мир произведения духом героики (ср. «Живущая между щитами ты, что слабеющий дух пробуждаешь, сойди со стены, трехголосая арфа Коны! Приди возжечь прошедшее, пробудить старинные образы мглою сокрытых годов» [12, с. 266]).

Пробуждение арфической струны в стихотворении происходит в «потенциальной художественной реальности» от случайного прикосновения крыла:

Я стал бы летать над мечом и щитом
И смахнул бы я пыль с них крылом;
И арфы шотландской струну бы задел,
И по сводам бы звук полетел [10, с. 180].

Творческий мир героя – это воскрешенный звук арфы, который смолкнет после ухода из жизни «последнего потомка отважных бойцов» («Внимаем одним, и одним пробужден, / Как раздался, так смолкнул бы он»).

В лирике более позднего периода, к которому относится стихотворение «Еврейская мелодия» (1836), на смену диалогу с античной традицией приходит обращение к ветхозаветному мотиву:

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшися по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.

И если не навек надежды рок унес,
Они в груди моей проснутся,
И если есть в очах застывших капля слез –
Они растают и прольются.

Пусть будет песнь твоя дика. Как мой венец,
Мне тягостны веселья звуки!
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.

Страданьями была упитана она,
Томилась долго и безмолвно;
И грозный час настал – теперь она полна,
Как кубок смерти, яда полный [10, с. 365].

«Еврейская мелодия» – это перевод стихотворения Дж. Байрона «Моя душа темна» («My soul is dark») [5, с. 169] из цикла «Еврейские мелодии» («Hebrew Melodies», 1815). Данное стихотворение неоднократно привлекало внимание литературоведов, особенно в контексте сравнительного анализа оригинала и лермонтовского текста [5, с. 169–201].

Поэтика названия стихотворения отсылает к еврейской традиции. Ряд исследователей, в частности С. Дурылин [18, с. 564], И. Р. Эйгес [19, с. 518], А. Финкель [5, с. 169–201], формируют утвердившуюся в лермонтоведении традицию, согласно которой основой лирического сюжета стихотворения «Еврейская мелодия» считается ветхозаветный миф о царе Сауле и избавляющем его от душевных страданий Давиде. Приведем цитаты библейской первоосновы:

«А от Саула отступил Дух Господень, и возмущал его злой дух от Господа» (1 Цар. 16, 14); «И сказали слуги Сауловы ему: вот, злой дух от Бога возмущает тебя» (1 Цар. 16, 15); «пусть господин наш прикажет слугам своим, которые пред тобою, поискать человека, искусного в игре на гуслях, и когда придет на тебя злой дух от Бога, то он, играя рукою своею, будет успокоивать тебя» (1 Цар. 16, 16); «И послал Саул вестников к Иессею и сказал: пошли ко мне Давида, сына твоего, который при стаде» (1 Цар. 16, 19); «И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (1 Цар. 16, 23).

Впервые в контексте лермонтовского осмысления арфической темы появляется мотив рая, а звучание музыкального инструмента становится своего рода прижизненным посредником между земной жизнью и гармонией небесного мира, соотносясь с мотивом припоминания райского происхождения души.

Примечательно, что в рамках анализируемого стихотворения образ музыканта выносится за пределы лирического события, в центре которого оказывается герой, занимающий позицию слушающего, вернее, стремящегося услышать арфическую музыку и призывающего певца к игре

на инструменте. Текст позволяет предполагать, что лирическим героем произведения является царственная особа («Как мой венец, / Мне тягостны веселья звуки!»), что свидетельствует в пользу исследовательских гипотез, утверждающих взаимосвязь лермонтовского и байроновского стихотворений с библейским сюжетом «Давид и арфа».

В данном случае акцент сделан на воспринимающем, а не творящем сознании, что способствует проявлению чудесных возможностей арфы: арфическая музыка в лирике Лермонтова начинает выполнять особую функцию – функцию очищения и оживления души героя.

———

Музыкальный миф Лермонтова, применительно к арфической теме, развивает особый поэтический сюжет, элементами которого выступают, с одной стороны, парный образ «поэт и арфа», с другой – арфа как самодостаточный художественный образ, соотносимый с универсальным творческим началом. Романтическая поэтика выработала такие поэтические формулы, как «ударить в струны», «греметь на арфе», «арфа золотая», «лопнувшие (или разорванные) струны», которые, войдя в лермонтовскую картину мира, вступают в диалог с предшествующей эстетикой или наполняет ее иным содержанием.

Как показал анализ стихотворений Лермонтова, рождение арфического сюжета происходит в условиях гармоничного сосуществования и взаимодополнения, а в некоторых случаях наложения, различных культурно-мифологических пластов, проявленных, главным образом, в системе интертекстуальных связей. Если обозначить круг сюжетов, с которыми соотносится арфическая тема в лирике поэта, то выстраивается значительный для его художественного мышления контекст включенности музыкального образа в тему судьбы поэта, наполеоновского мифа, авторского родового мифа, а также систему библейских сюжетов.

Литература

1. Андрейченко И. Г. Арфа // БЭС. Музыка. – М., 1998.
2. Поломаренко И. Арфа в прошлом и настоящем. – М.; Л., 1939.
3. Язвинская Е. Арфа. – М., 1968.
4. Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. – Л., 1980.
5. Финкель А. Лермонтов и другие переводчики «Еврейской мелодии» Байрона // Мастерство перевода. 1969. – М., 1970. – Сб. 6.
6. Стрельцов В. И. Байрон и Лермонтов: (к вопросу о стилевых параллелях в поэзии) // Лермонтов М. Ю.: Проблемы типологии и историзма. – Рязань, 1980.

7. Кормилов С. И. Сюжет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
8. Ильин И. П. Интертекстуальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
9. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975.
10. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – Л., 1979. – Т. 1.
11. Шустов А. Н. «И арф эоловых безмолвен грустный ряд…» // Русская речь. – 2003. – № 2.
12. Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. – Л., 1983.
13. Жуковский В. Стихотворения. – М., 1974.
14. Голованова Т. П. «Желание» // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 162.
15. Скотт В. «Во тьме я обрел тебя, арфа отчизны…» // Поэзия английского романтизма. – М., 1989.
16. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М., 2005.
17. Горелик Л. Л. «Я получил блаженное наследство…» (Лермонтовская тема наследования поэтического дара в стихотворении О. Мандельштама) // Романтизм и его исторические судьбы: матер-лы междунар. науч. конференции. VII Гуляевские чтения. – Тверь: ТГУ, 1998.
18. Дурылин С. Врубель и Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Литературное наследство. – М., 1941. – Т. 45–46.
19. Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Литературное наследство. – М., 1941. – Т. 45–46.

Э. М. Афанасьева, А. Л. Скутина
Кемерово

ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ И МОТИВ СЛИЯНИЯ ДУШИ С МОРСКОЙ СТИХИЕЙ В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

В современном литературоведении наблюдается всплеск интереса к русско-итальянским связям. Выходят отдельные монографии и статьи, а также тематические сборники и альманахи, посвященные изучению восприятия итальянского мира в русской литературе.

Образ Италии в творчестве Ф. И. Тютчева – это отдельная проблема современной тютчевианы, она включает в себя не только биографические, культурологические аспекты исследования, но и обнаруживает новое осмысление глобальных для поэтики писателя проблем соотношения исторического пути Запада и Востока, судеб христианства (православия

и католицизма). Будучи дипломатом, Тютчев провел два года в Италии на посту старшего секретаря русской миссии в Турине с 1837 по 1839 годы [8, с. 96]. Итальянская культура и история оказала на него большое влияние, что не могло не сказаться на его творчестве. В художественном мире Тютчева есть стихотворения непосредственным образом воссоздающие мир Италии («Итальянская Villa», «Итальянская весна»). Отдельного внимания заслуживает авторская трактовка римской истории в ее взаимодействии с судьбой России. В его художественной системе появляется образ древнего Рима (например, времена Нерона в стихотворении «В Риме»), Византийской империи и формируется перспектива «Москва – третий Рим» («Пророчество»). Два итальянских топоса получили особую актуализацию в поэтике Тютчева – Рим и Венеция. В данной работе мы остановимся на осмыслении венецианской темы на примере анализа стихотворения «Венеция», написанного в начале 1850 годов (не позднее 1852), сыгравшего не последнюю роль в процессе литературной мифологизации этого города.

История Венеции восходит к V в., когда на островах лагуны было основано первое поселение. «Под ударами гуннов, а затем лангобардов население прибрежных районов Северной Италии – Падуи, Чивиньяно, Аквилеи бежало на разбросанные в лагуне острова, служившие надежным укрытием от завоевателей благодаря отделявшему их от континента водному пространству. Пройдет еще много столетий, прежде чем зыбкую почву островов люди укрепят неисчислимым количеством свай из далматинского леса и построят многочисленные дома, дворцы и церкви из камня, вывезенного с побережья Адриатики, чтобы сказочно прекрасный город прославил своим именем древнее племя венетов» [2, с. 10].

Образ морского города у Тютчева воссоздается через противопоставление его прошлого и настоящего. Прошлое Венеции, описываемое в трех первых строфах стихотворения, относится к периоду ее расцвета: «Века три или четыре, / Все могучее и шире, / Разрасталась в целом мире – / Тень от *Львиного Крыла*» (выделено в оригинале) [13, с. 12]. Маркированная деталь текста, выделенная курсивом, имеет символическое значение. Мотив львиного крыла восходит к эмблеме, закрепленной за святым покровителем Венеции – апостолом и евангелистом Марком.

Последняя строфа, коренным образом меняющая первоначальную ситуацию, хранит отголоски авторской реакции на современные ему политические события: в XIX веке Венеция переживает упадок, теряет свою независимость и с 1814 по 1866 годы находится в составе Ломбардо-Венецианского королевства под владычеством Англии [13, с. 344].

Для воссоздания венецианского мира Тютчев вводит в стихотворение особый мотив, имеющий глубинную мифолого-обрядовую природу, – мотив венчания с морем, ежегодно совершавшийся венецианским дожем, который, стоя в гондоле на середине канала, бросал в воду перстень, обручаясь тем самым с морской стихией. Н. Е. Меднис связывает символику данного обряда с темами любви и смерти в русской Венециане и пишет, что Тютчев был первым из поэтов, специально описавшим его в своем творчестве [5, с. 282].

Начальная строфа стихотворения воссоздает образ свободной и прекрасной Венеции, наполненной яркими, свежими красками и находящейся «Средь лазоревых зыбей»:

Дож Венеции свободной
Средь лазоревых зыбей,
Как жених порфирородный,
Достославно, всенародно
Обручался ежегодно
С Адриатикой своей.

Лазоревый цвет становится сущностной характеристикой этого мира, указывая на связь города с водным и небесным пространством. Согласно одной из легенд о происхождении Венеции, она, подобно Афродите, рожденной в море, всплыла на поверхность из морской пучины [5, с. 75]. Морская стихия, архетипически имеющая женскую природу, ассоциируется с невестой, возлюбленной (море даже приобретает особое «женское» именование – Адриатика), с ней правитель сочетается браком, бросая в море свое кольцо. Ю. М. Лотман увидел в этом мотиве эротическое начало слияния-обручения правителя с городом-стихией [4, с. 419].

В стихотворении ритуал венчания с морем становится символом царской власти, но при этом приобретает особое магическое значение: дарует правителю Венеции удивительную, почти мистическую власть над людьми, способность околдовывать целые народы: «Веки целые, не годы / (Дивовалися народы), / Чудный перстень воеводы, / Их вязал и чаровал…». Таким образом правитель «Венеции свободной», заключив союз с морской стихией, наделяется чудесной властью над народами, делая их несвободными, что выражается еще и графически: стих «дивовалися народы» в первоисточнике заключена в скобки.

Образ перстня обретает особое значение в смысловой структуре стихотворения. Наряду с традиционной охранной функцией, кольцо (перстень) достаточно часто символизирует пленение, ограниченность, при-

ближаясь в своей семантике к образу круга. В данном случае оно выступает не только как атрибут обряда: время в стихотворении циклизуется ежегодным повторением одного и того же ритуала: «Достославно, всенародно, / Обручался ежегодно, / С Адриатикой своей». Образ кольца обнаруживает непосредственную связь с топосом Венеции, название которой ассоциативно соотносится с русским словом «венец». Подобное созвучие позволяет выстроить ассоциативный ряд: Венеция – венец – венчание с морем. л…». Таким образом, уже само имя Венеции содержит в себе намек на совершение обряда обручения со стихией, что свидетельствует об изначальной предопределенности ее последующей судьбы.

В результате описания обряда, дающего необычную колдовскую силу, Венеция в стихотворении приобретает черты волшебного города, имеющего таинственную власть над людьми, и эта ее особенность отмечается не только в стихотворении Тютчева, но и в ряде произведений других авторов. Н. Е. Меднис говорит о неповторимой ауре Венеции – города мечты, грезы, земного рая, заставляющей поэтов и писателей снова и снова обращаться к воссозданию ее образа [5, с. 50].

Появление мотива чудесного в контексте венецианского пространства, связанного с представлениями о городе-мечте, кажется закономерным. Но если традиционно магическая власть Венеции над душами людей представляется пленительной и прекрасной, то в стихотворении Тютчева она играет роковую роль в судьбе морского города. Возникает парадоксальная ситуация – тема свободы оборачивается несвободой: море дает способность пленять, но при этом делает саму Венецию пленницей. Этот переход происходит постепенно и окончательно осознается лишь в последней строфе:

А теперь? В волнах забвенья
Сколько брошенных колец!..
Миновались поколенья, –
Эти кольца обрученья,
Эти кольца стали звенья
Тяжкой цепи наконец!..

Каждое кольцо, брошенное в море, становится звеном цепи, которая постепенно сковывает Венецию. Изначальная свобода, положение в центре мироздания (*средь* лазоревых зыбей) и принципиальная открытость мира сменяется пленением в пределах собственных границ.

Таким образом, море делает Венецию свободной и несвободной одновременно, становится причиной как ее расцвета, так и упадка, оказы-

вает одновременно созидающее и разрушающее воздействие (порождает Венецию и в конечном итоге – губит ее) в силу своей изначально амбивалентной природы, сочетающей свободу и несвободу, жизнь и смерть [5, с. 260–285]. Не случайно также, заключая союз с морской стихией, Венеция из светлого, лазурного города (лазоревый цвет подчеркивает изначальную связь с сакральным небесным миром) превращается в пространство, близкое к потустороннему, о чем свидетельствует образ разрастающейся тени. Мотив тени соотносим с идеей власти и растущего могущества, но в то же время, чем больше даруемая власть, тем более ощутима ее теневая сторона: «Все могучее и шире, / Разрасталась в целом мире, / Тень от *Львиного Крыла»*.

Образ львиного крыла связан с апостолом Марком, небесным покровителем Венеции, эмблемой которого является крылатый лев, изображенный на гербе города и наполняющий венецианское пространство сакральным смыслом. Но, следуя логике движения лирической мысли, возникает ситуация «мерцания смыслов», когда центральные образы и мотивы, изначально осмысленные в положительном контексте, к концу стихотворения приобретают дополнительные оттенки и даже начинают восприниматься в особом «зеркальном» преломлении: обручение с морем грозит потоплением, сакральный образ «крылатого льва» оборачивается своей теневой стороной. В результате, к финалу стихотворения венецианское пространство утрачивает священный смысл и соотносится с потусторонним миром. В городе зеркал, который сам по себе осмысляется как огромное зеркало, становится возможным переход от сакрального к инфернальному, от жизни к смерти.

На сближение Венеции в стихотворении с потусторонним пространством указывает также образ, восходящий к античной мифологии, – «волны забвения», ассоциирующиеся с водами Леты – одной из рек Аида, лишающей его обитателей памяти о земном мире [11, с. 51] («А теперь? В волнах забвенья / Сколько брошенных колец!..»). Подобная ассоциация появляется не случайно: уже в XIX веке Венеция начинает изображаться как особое мистическое пространство, населенное призраками и тенями, окончательно эти представления сформировались к концу XIX – началу XX века. Приведем воспоминания П. П. Муратова: «Неподвижность этих мелких вод, безлюдье, огромные заброшенные здания на берегу, – все здесь внушает чувство покоя, какого не бывает в жизни. Все напоминает давний забытый сон», «Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем. Лица работниц на стеклянных фабриках бледны, как воск, и кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И эти са-

мые воды – не воды ли смерти, забвения?» [6, с. 9]. Подобное мнение обусловлено тем, что Венеция, прежде всего, морской город и вода определяет специфику этого пространства. Согласно мифологической традиции вода является одной из фундаментальных стихий мироздания и представляет собой эквивалент первобытного хаоса, вбирающего в себя все существующее. Отсюда возникают представления о ее двойственной природе. С одной стороны, она выступает как порождающая сила во многих космогонических мифах. С другой – вода нередко имеет противоположное значение: «водная бездна или олицетворяющее эту бездну чудище – олицетворение опасности или метафора смерти» [1, с. 240]. Водное пространство нередко представляет собой потусторонний мир. В силу этого, у многих народов ритуал захоронения так или иначе связан с водной стихией [1, с. 240].

Образ Венеции в стихотворении Тютчева претерпевает значительные изменения: от свободного лазурного мира до окончательного его пленения, в котором проступает эсхатологическая предреченность. Город предстает в нескольких ипостасях: как город-республика, город-невеста, город-стихия, город смерти. К финалу стихотворения изменяется и значение самого обряда венчания с морем: в прошлом он символизировал сцепление веков славы, находясь под покровительством евангелиста Марка. Современность преобразует прошлую память в волны забвения, а кольца обручения утяжеляют обессмыслившийся ритуал вплоть до аллюзии на потопление Венеции под воздействием «тяжкой цепи».

Похожая ситуация возникает в стихотворениях Тютчева, объединенных морской тематикой, в которых присутствуют элементы венецианского обряда («Ты волна моя морская…», «Как хорошо ты, о море ночное…», «Нет дня, чтобы душа не ныла…»). Сам ритуал в значительной степени видоизменяется: вместо кольца как символа слияния со стихией выступает душа лирического героя.

В стихотворении «Ты, волна моя морская…» основой лирического события является ситуация «схоронения души» на дне морском:

Не кольцо, как дар заветный,
В зыбь твою я опустил,
И не камень самоцветный
Я в тебе похоронил.

Нет – в минуту роковую,
Тайной прелестью влеком,
Душу, душу я живую
Схоронил на дне твоем (цит. по: [2, с. 54]).

Волна, подобно морю в стихотворении «Венеция», предстает как женское начало, на что указывает ее описание: «Сладок мне твой тихий шепот, / Полный ласки и любви; / Внятен мне и буйный ропот, / Стоны вещие твои». Е. Созина отмечает: «Волна в поэтической мифологии Тютчева, как и в традиционной мифопоэтике, – проявление водной стихии праматери мира, символизирующей также материнское начало <…> об этом свидетельствует антропоморфная, более того, откровенно “феминная” характеристика “волны”, данная лирическим субъектом, и его отношение к ней…» [9, с. 96]. Одной из основных характеристик волны становится ее динамическая природа и противоречивость (*покоясь – играя, смеешься – мятешься* или *бьешься, тихий шепот – буйный ропот, угрюма – светла и т. д.).* Эта изменчивость свидетельствует о своеобразной «жизненной полноте», присущей волне. Закономерно, что волна в стихотворении наделяется именно «*чудной* жизнью» (ср. образ «чудного перстня» в стихотворении «Венеция»): «Ты, волна моя морская, / Своенравная волна, / Как, покоясь иль играя, / Чудной жизни ты полна!». Мир волны связан с мотивом чуда, в нем таится жизнь, отличающаяся от обыденной.

Соотнесение лирического героя с волной, эгоцентричная позиция лирического субъекта: «Ты, волна *моя* морская» обуславливают постепенное слияние с водным миром души, которая неповторима и изменчива, как и сама волна: эпиграф стихотворения «Mobile comme l`onde» («Непостоянная, как волна») можно отнести именно к душе. Лирический герой, вверяющий свою душу стихии, сам, однако, не погружается в морскую пучину: возникает уникальная ситуация отделения души и схоронения ее на дне.

Погружение «живой души» в водное пространство на первый взгляд представляется как умерщвление, но, в то же время, обращает на себя внимание смысловая неоднозначность слова «схоронил»: его семантическим эквивалентом может выступать глагол «похоронить» («с соблюдением принятых обычаев, обрядов закапывать в землю умершего [7, с. 754]»). Но контекстуальное значение ориентировано на идею «сохранения», то есть «схоронить» – значит «сохранить»: «сберечь, не дать кому-нибудь или чему-нибудь пропасть, погибнуть или претерпеть ущерб» [7, с. 653]. Второе значение актуализируется в просьбе лирического героя: «Сбереги, что ты взяла…». Существенным в данном контексте представляется и сама сфера локализации души – «дно морское». В. Н. Топоров в качестве основной обозначает «хранительную» функцию этого пространства: «Дно морское – некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего – жизни, прошлые и будущие…» [12, с. 581]. Но, с другой стороны, в семантике образа морского дна существует и другая, зловещая,

сторона: он может быть связан с мотивом смерти и ужаса [12, с. 582]. Этот образ сочетает в себе идею смерти и сохранности.

В данном случае можно обнаружить прямые аналогии, отсылающие к стихотворению «Венеция», которые связаны с образом кольца:

Не кольцо, как дар заветный,
В зыбь твою я опустил…

И недаром в эти воды
Он кольцо свое бросал…

Отдавая свою душу волне, лирический герой помещает ее в родственную, близкую ей «живую» сферу. Это не разрушает духовную сущность, а, напротив, сохраняет ее целостность. «Схоронение» в водной стихии позволяет душе обрести свободу в морском пространстве, что можно сопоставить с ситуацией погружения перстня в море, дающей венецианскому дожу свободу и власть.

В стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное…» мотив слияния со стихией усиливается, душа растворяется в морском пространстве «В этом волнении, в этом сиянье, / Весь, как во сне, я потерян стою, / О как охотно в их обаянье, / Всю потопил бы я душу свою» (цит. по: [2, с. 135]).

Душа и море сливаются и становятся абсолютно тождественны даже в такой характеристике, как дыхание. В христианской традиции душа соотносится с дыханием Божьим. Согласно мифологическим представлениям, она может покинуть тело при выдохе [14, с. 235]. В анализируемом стихотворении море наделяется способностью дышать: «Ходит, и дышит, и блещет оно…». Оно «одухотворяется» и, благодаря этому, становится идеальной сферой пребывания для души.

Морская стихия в стихотворении обладает магическими свойствами, она оказывает колдовское воздействие на лирического героя, о чем свидетельствует особая ритмика, а также появление мотива сна: «Весь, как во сне, я потерян стою…», «О, как охотно бы в их обаянье, / Всю потопил бы я душу свою…». Способность моря околдовывать, его таинственная сила и очарование являются общими характеристиками водного пространства в стихотворениях, посвященных морской тематике. Поддаваясь пленительной власти моря, душа приобщается к миру стихии, что на данном этапе представляет собой путь к гармонизации бытия.

Однако следующее по хронологии стихотворение, посвященное данной теме («Нет дня, чтобы душа не ныла…»), совершенно переворачивает ситуацию. Здесь происходит соотнесение недолжного, дисгармоничного состояния души (она «сохнет», «изнывает») с состоянием субъекта лирического сравнения, обозначенного как «тот, кто…»:

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, –

Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском (цит. по: [2, с. 152]).

Местоимение «он» в данном случае может быть отнесено как к родному краю, так и к самому субъекту, и эта неопределенность порождает смысловую двуплановость стихотворения (непонятно, кто схоронен на дне морском: «край родной» или же сам субъект – «тот, кто…»). Подобная неоднозначность и возможность появления различных трактовок представляется не случайной: стихотворение объединяет в себе две противоположные ситуации и, таким образом, обретает способность к превращению, «переворачиванию» мира, что позволяет дать двойную мотивацию лирического фрагмента. В отличие от предыдущих стихотворений, где, несмотря на всю драматичность ситуации расставания с душой, гармония все же достигалась в результате ее объединения с природным миром, в стихотворении «Нет дня, чтобы душа не ныла…» душа балансирует на грани между морской стихией и земным пространством, между миром живых и мертвых. Две противоположные ситуации выражаются в пределах одной строфы, но в то же время ни та, ни другая картина мироздания не характеризуется присутствием гармоничного начала. Душа уподобляется герою второй строфы («тому, кто…»): она ноет, изнывает; он томится и тоскует. Помимо этого, «*жгучая* тоска», преследующая героя, несмотря на то, что он находится в *морском* пространстве, соотносится с состоянием души: она *сохнет* («И сохла, сохла с каждым днем»).

Закономерно также и то, что волна в данном случае перестает ассоциироваться с жизнью, она несет смерть, а морское дно обретает семантику потустороннего пространства. И душа уже не стремится в морскую сферу, а, напротив, через соотнесение с «тем, кто…» проявляется тоска души по «родному краю». В стихотворении «Нет дня, чтобы душа не ныла…» совершенно изменяются ценностные установки, по сравнению с предыдущими текстами. Объединение души с природой уже не рассматривается как способ гармонизации бытия, душа стремится уже не в мир волны, а к земному пространству, природная же сфера становится чуждой душе.

В поэзии Ф. И. Тютчева можно наблюдать динамику развития мотива «схоронения души» в морском пространстве в стихотворениях «Ты, волна моя морская…», «Как хорошо ты, о море ночное…», «Нет дня, чтобы душа не ныла…». Изначально соединение души с водной стихией представляется желанным для лирического героя, гармония достигается посредством слияния с природной сферой. Затем происходит переосмысление ситуации, душа лирического героя оказывается в плену у морской стихией, она утрачивает свободу и томится по «родному краю». Своего рода концентрацией двойной природы мотивации «чарованья морем» является стихотворение «Венеция», в котором первоначально «обручение» с морем утверждало свободу и силу морского города и давало дожу власть над людьми, но постепенно ежегодное повторение этого обряда приводит к пленению Венеции. Кольца, брошенные в воду, образуют «тяжкую цепь», которая становится символом несвободы и грядущей гибели города в пучине моря. По большому счету, стихотворение «Венеция» концентрирует в себе амбивалентность той темы, которая в лирике Тютчева будет осмыслена в двойном ракурсе художественного восприятия.

Литература

1. Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М., 1997. – Т. 1. – 671 с.
2. Всеволожская С. Н. Венеция. – Л., 1970. – 256 с.
3. Италия и русская культура XV–XX вв. – М., 2000. – 305 с.
4. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – 596 с.
5. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск, 1999. – 478 с.
6. Муратов П. П. Образы Италии. – М., 1994. – 327 с.
7. Ожегов И. С. Словарь русского языка. – Екатеринбург, 1994. – 900 с.
8. Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его время. – М., 1978. – 333 с.
9. Созина Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа): сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2001. – 206 с.
10. Созина Е. К. Римская тема в русской литературе // Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2001. – 364 с.
11. Тахо-Годи А. А. Аид // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М., 1997. – Т. 1. – 671 с.
12. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – 624 с.
13. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: в 6 т. – М., 2003. – Т. 2. – 412 с.
14. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – М., 1980. – 703 с.

Е. Ю. Сафатова
Кемерово

ПАЛОМНИЧЕСКОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ В «ПУТЕШЕСТВИИ КО СВЯТЫМ МЕСТАМ В 1830 ГОДУ» А. Н. МУРАВЬЕВА

Православная культура включает в себя самые разнообразные произведения религиозного искусства. Объединенные в своей основе идеями православия, они нередко вступают между собой в диалог. Особого внимания заслуживает влияние иконописной традиции на русскую литературу. В первую очередь, это касается паломнической литературы, ориентированной на создание в сознании читателя «визуального» образа Святых мест. Но для «Путешествия ко Святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева, в котором синтезированы светское и религиозное мировосприятия, ситуация обстоит несколько иначе. Паломническая традиция получает в этом произведении особое преломление: сохраняя связь с религиозной идеей поклонения Святым местам, автор использует для изображения палестинской земли приемы светской живописи.

Проблема соотношения литературы и изобразительного искусства была поставлена давно. К ней обращались Симонид, Гораций, Д. Дидро, Г. Э. Лессинг, Ж.-Б. Дюбо, в отечественной науке – Ф. И. Буслаев, Г. В. Плеханов, Д. С. Лихачев, Н. Дмитриева и др. В то же время вопрос о взаимодействии и взаимопроникновении этих форм духовной жизни людей стал предметом исследовательского интереса сравнительно недавно. Наиболее изученным аспектом этой проблемы на сегодняшний день является осмысление художественных особенностей пейзажа в литературном произведении. Этому вопросу посвящены работы А. Архангельского, Е. В. Бершова, Ф. И. Евнина, К. В. Пигарева, Е. Соллертинского, М. Н. Эпштейна и др. В центре нашего внимания оказалось выявление характера проникновения элементов изобразительного искусства в «Путешествие ко Святым местам…» А. Н. Муравьева. Мы рассмотрим специфику пейзажных зарисовок в произведении и определим истоки возникновения и идейно-содержательную функцию образа пространства-картины, воплощающего в «Путешествии…» ориентальный топос.

В раннем творчестве Муравьева основным типом изображения природного ландшафта оказывается, по определению Н. А. Хохловой, «одический» пейзаж, под которым исследователь подразумевает «такую художественную ситуацию, когда объектом “созерцания” героя является грандиозная пейзажная картина или даже все мироздание, которое он обозревает во всей целостности с некой высшей точки. При этом “предметами”

описания становятся такие пейзажные доминанты, как горы, моря, леса и проч. Пейзаж не детализируется; автора интересует не частное, а целое и даже не пейзаж как таковой, а та идея, для раскрытия которой он служит фоном, отправной точкой» [1, с. 72]. В «Путешествии ко Святым местам…», написанном во второй период творчества писателя, также реализуется этот принцип пейзажной зарисовки, с одним только отличием, что мотивировка выбора такого типа изображения пространства оказывается гораздо шире, нежели в раннем периоде. Условными оказываются пейзажи, непосредственно не относящиеся к сакральным ценностям, поскольку природа, животный мир, люди, населяющие местность, интересуют путешественника ко Святым местам много меньше, чем вещи, являющиеся свидетелями пребывания Сына Божьего на земле. Условность пейзажей обусловлена также установкой, которую ставит перед собой автор, описывая природу Палестины. С одной стороны, он стремится изобразить типичный ориентальный пейзаж, поэтому более или менее сходные по природно-климатическим условиям местности мало различаются в описаниях: «Со стороны Египта длинная аллея, изъ кактуса и столетняго дерева, ведетъ въ городъ, цветущий апельсинными садами; – подобными аллеями украшены почти все села приморской Палестины» [2, ч. 1, с. 204]. С другой стороны, в «Путешествии…» Муравьева пейзажи несут на себе культурно-этнографическую нагрузку: они призваны обозначить основные черты жителей Палестины и охарактеризовать нравственную обстановку внутри страны.

Устойчивыми при описании любого из участков Палестины оказываются в «Путешествии…» такие эпитеты, как «дикий» и «роскошный», проявляющиеся то в противопоставлении, то в дополнении друг к другу. Эти эпитеты точно соответствуют романтическим представлениям о Востоке. Ориентальное пространство, согласно этим представлениям, характеризуется, с одной стороны, пышностью, богатством, изобилием, с другой – необузданностью, буйством, порывистостью (ср. трактовку восточного мира в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Дж. Г. Байрона): «Весенняя роскошь зелени и цветовъ на дне сихъ обильныхъ пастбищь, оживленныхъ стадами Арабскими, странно противуречила дикости возстающихъ надъ ними скалъ, въ ущелія коихъ проникаетъ дорога» [2, ч. 1, с. 212]; «весенняя нива заменяла предъ моими очами дикую роскошь цветовъ» [2, ч. 1, с. 208].

С. Н. Травников выделяет три основных способа изображения пространства в произведениях путевой литературы: панорамный, панорамно-избирательный, избирательный [3, с. 15]. Восходя в своей основе к «одическому» пейзажу, природоописание в «Путешествии…» выполне-

но в соответствии с принципом перспективно-панорамного изображения [4]. Такая пространственная позиция, по мнению Б. А. Успенского, обычно предполагает широкий кругозор, и потому ее можно условно назвать точкой зрения «птичьего полета» [5, с. 88]. Этот принцип, характерный для изобразительного искусства классицизма, в литературе продержался довольно долго, независимо от художественно-эстетических направлений. В качестве его определяющих признаков К. В. Пигарев выделяет широкий охват изображения, описательность содержания, стройность композиции, часто тяготеющей к симметричности, а также четкое деление планов, подчеркнутое уточняющими словами [6, с. 12]. Это предельно сближает принцип изображения литературного пейзажа с особенностями изображения природы в изобразительном искусстве.

У Муравьева прием панорамного описания местности является одним из способов передачи масштабности сакрального мира. Повествование в «Путешествии ко Святым местам..» начинается с описания Адрианополя и прилегающей к нему территории с вершины горы Эмине-Даг: «Съ лесистой вершины Эмине-Дага открылись воинству русскому благословенныя долины Румели; оне бежали къ полдню отъ подошвы горъ, и вследъ за ними пламенно стремились взоры въ цареградскую даль. Открылось и Черное море, несущее флотъ нашъ къ стенамъ Мисемврiи, которая пала въ тотъ мигъ, когда повеяли на высотахъ знамена Русскiя, и увлекла за собою все поморiе, расстилавшее передъ очами живописный чертежъ своихъ заливовъ. Съ вершины горъ, однимъ мановенiемъ руки назначены были на земле и на водахъ победные пути наши, которыми мы скоро устремились» [2, ч. 1, с. 1]. Повествователь как будто бы смотрит на карту местности, намечая план захвата. Здесь он проявляет себя как воин-завоеватель. Схематичность изображения достигает в этом описании практически предельной точки. С этим связано появление в «Путешествии…» мотива чертежности, который еще неоднократно будет возникать на страницах произведения. Так, чертежу уподобляет повествователь развалины Иерусалима, которые напоминают ему о том, какой была первоначальная структура города: «Трудно распознать въ Iерусалиме первобытный чертежъ его обрушенныхъ зданiй, своенравно расположенныхъ на высотахъ» [2, ч. 2, с. 118].

Иерусалим – цель «путешествия ко Святым местам» – впервые предстает перед повествующим героем с вершины горы: «Солнце, встающее из-за Элеона, мало-помалу осветило предо мною очаровательное и вместе грозное зрелище Св. Града. – Обнесенный зубчатою стеною, онъ весь лежалъ предъ очами на скате горы, издали, какъ бы вновь созданный и безъ следа развалинъ <…>. Съ левой стороны, вне ограды, мечеть Тайной

вечери венчала Сіонъ <…>. Съ правой стороны города, посреди разсеянныхъ садовъ и утесовъ, село пророка Самуила ограничивало горизонтъ, на высокомъ хребте Силома, где такъ долго хранился кивотъ завета. У ногъ моихъ извивалось изсохшее русло Кедрона» [2, ч. 2, с. 152–153]. Воображение путешественника ко Святым местам как будто бы воссоздает первоначальное состояние Иерусалима по тому чертежу, который образуют развалины Св. Града, тем самым преодолевая временные и пространственные границы, отделяющие его от событий, описанных в Библии. Более того, это не только обращение к началу Священной истории, но и некое провидение Нового, вновь созданного Иерусалима, знаменующего конец этого мира и начало вечной жизни в Боге и с Богом. То, что путешественник ко Святым местам в качестве последнего пункта своего посещения Палестины выбирает Элеонскую гору не случайно. Как мы уже отмечали в предыдущем параграфе, конечной точкой земной жизни Христа считается его Воплощение, которое произошло, согласно библейскому тексту, как раз на Элеонской горе. Герой, таким образом, завершает свое путешествие по земле обетованной там, где завершает свой земной путь Христос.

При описании Иерусалима возникает образ креста, как знак особой сакральной роли этого города.

Встающее солнце
Слева ←↕→ Справа
У ног

Особая священная значимость Иерусалима определяется его прошлым, когда он стал поприщем, на котором развивались события Священного Писания, и будущим, поскольку, согласно Откровению Иоанна Богослова, после Страшного суда возникнет Новый Иерусалим.

Когда «путешественник» покидает Назарет, перед ним вновь открывается панорамная картина с вершины горы Фавор, занимающей особое место в христианской мифологии. Эта гора признается христианами горой Преображения Господня. Взойдя на нее со своими ближайшими учениками – Петром, Иаковом и Иоанном Богословом, Иисус «преобразился перед ними: и просияло лицо Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет»; явились Илия и Моисей; из облака раздался голос Бога, возвещающий, что Иисус Христос – «сын мой возлюбленный» (Мф. 17, 1–13). «Путешественник ко Святым местам» восходя на эту гору, обозревает окружающие ее окрестности и невольно поддается очарованию величия представшей перед ним картины: «Самый пространный и великолепный видъ открылся мне съ ближнего къ развалинамъ утеса,

и, очарованный, я не зналъ, где и на чемъ остановиться взоромъ. Глубоко подо мною разстилалась съ трехъ сторонъ Ѳавора цветущая долина Эздрелонская, отвсюду огражденная синими горами. Прямо къ югу стоялъ на краю ея двуглавый Эрмонъ, весь посвященный горькой памяти Саула» [2, ч. 2, с. 183–184]. Осмотрев святыни издалека, автор приближается к ним. При этом не только сокращается пространственная дистанция, но и – что очень важно – происходит смена точек зрения, при которой создается эффект призрачности реального ландшафта: «Но сколь ни мощно очарованіе, есть и противъ него заветная сила, подобная темъ тайнымъ словамъ, которыя разрушали въ среднiе века самые грозные заклятія чародеевъ. Ступите на берегъ – и все исчезнетъ!» [2, ч. 1, с. 26].

Разочарование «путешественника ко Святым местам» подготовлено тем, что в его сознании одновременно присутствуют несколько хронотопических пластов, которые он невольно сопоставляет. Об этом свидетельствуют его размышления о Ветхозаветном Иерусалиме, Новозаветном Иерусалиме (времени земной жизни Христа), Иерусалиме начала XIX века, современном автору, и Небесном Иерусалиме – гипотетическом пространстве, связанном с христианскими представлениями о будущем: «Какъ Новый заветъ близъ совершившагося Ветхаго, какъ горний Іерусалимъ, обещанный взаменъ земнаго, – такъ возстаетъ гора Элеонская близъ роковаго града» [2, ч. 2, с. 90]. Каждый пространственный пласт в разной степени наделяется «путешественником» сакральной значимостью, поэтому, ориентируясь на первообразную святость Библейского Иерусалима, путешественник испытывает разочарование, не находя ее в современной Палестине: «Священная местность часто терялась посреди общей картины нечестiя, и я, устремляя воображеніе къ божественному протекшему, иногда невольно старался победить онымъ негодованіе, производимое въ душе настоящимъ».

С мотивом разочарования связана частичная десакрализация образа Святой земли. Внешнее разрушение и осквернение святынь приводит к утрате того чувства, которое испытывает верующий при соприкосновении со сферой сакрального: «Невозможно было различить снаружи церкви отъ простаго сарая и даже внутри ихъ, самый бедный иконостасъ едва свидетельствовалъ, что они посвящены молитве». Десакрализация палестинского пространства приводит к изменениям внутри самого путешественника ко Святым местам. Слезы умиления превращаются в слезы горечи от вида поруганных святынь: «…слезы умиленiя и благодарности полились изъ глазъ моихъ; но оне обратились въ горькiя слезы, когда, опустясь мыслiю къ земному, я вспомнилъ позоръ Св. Града и всехъ великихъ его местъ» [2, ч. 1, с. 246].

С живописными традициями связан не только особый прием изображения пейзажа в «Путешествии…», но и сам образ палестинского пространства, предстающего в произведении как картина. Отчасти это связано с тем, что, в соответствии с православным иконообразным, символическим пониманием, Иерусалим виделся некой святыней, средоточием сакральных ценностей, исходных для земной истории христианства. Русская литература восприняла этот город как постоянный знак иудейского и христианского мира. Более того, «в литературных текстах, – как указывает М. В. Рождественская, – отдельные элементы образа Св. земли в силу его сакральности и мифологизированности приобрели со временем характер литературных мотивов», каковыми являются город-книга и город-икона. Последний – правда, в трансформированном виде – воплотился в «Путешествии…» Муравьева, заняв особое место в философско-религиозной трактовке пространства Святой земли.

Исследователями образа Иерусалима в русской культуре, в частности А. В. Моториным, было замечено, что «в самом общем виде православное сознание воспринимает Иерусалим как “икону” с двойной символикой, которая указывает на духовную суть событий, связанных с первым пришествием Христа, и одновременно на события второго, грядущего пришествия, когда после страшного суда нисходит “Иерусалим Новый”, в котором нет смерти» [8, с. 62]. Но поскольку «Путешествие…» Муравьева стоит на границе светских и религиозных традиций, этот мотив получил в произведении особое преломление. «Путешественнику ко Святым местам» пространство Палестины представляется не в виде иконы, а как картина, на которой запечатлены события Ветхого и Нового заветов.

В частности, это проявляется в передаче пространственной точки зрения, организующей художественный хронотоп произведения [9]. В живописи проблема точки зрения выступает, прежде всего, как проблема перспективы. В широком смысле под перспективой понимается «система передачи изображаемого трех- и четырехмерного пространства в условиях художественных приемов соответствующего вида искусства» [5, с. 80]. Выделяют три типа перспективного изображения: для параллельной перспективы (аксонометрии) характерно сохранение масштаба представляемых на плоскости объектов, независимо от их удаленности; прямая (линейная) перспектива последовательно уменьшает объект по мере удаления; обратная перспектива увеличивает масштаб удаленного.

По мнению Л. Ф. Черткова, эти системы перспективы можно представить и как разные способы проникновения взгляда в картинное пространство. Прямая перспектива предполагает стабильную позицию зрителя, не покидающего определенную «созерцательную позицию», в то

время как взгляд убегает в глубину изображаемого пространства. Разрыв между динамичным взглядом и статичным телом максимален. Такого разрыва нет в случае параллельной перспективы. При обратной перспективе взгляду не требуется проникать в глубину пространства, которое само раскрывается перед ним [10, с. 115]. Кроме того, характерной чертой обратной перспективы является множественность зрительской позиции, которая связана с динамикой взора и последующим суммированием зрительских впечатлений [5, с. 246].

Принцип обратной перспективы был характерен для средневековой живописи и иконописи. В произведении Муравьева перед нами предстает явный случай изображения пространства в соответствии с принципами прямой перспективы. Мы уже приводили цитату, где путешественник описывает Адрианополь с вершины горы, – она как нельзя лучше иллюстрирует специфику прямой перспективы при описании пространства: «Съ лесистой вершины Эмине-Дага открылись воинству русскому благословенныя долины Румелiи; оне бежали къ полдню отъ подошвы горъ, и вследъ за ними пламенно стремились взоры въ цареградскую даль» [2, ч. 1, с. 1]. Ощущается некая открытость пространства для вхождения в него, в отличие от средневекового пространства иконы, которое закрыто и не дает ощущения внутреннего пространства как продолжения пространства эмпирического.

Мотив пространства-картины часто вводится в произведение Муравьева непосредственным указанием на художественную природу ориентального пространства. Путешественник напрямую называет увиденное им картиной, определяя тем самым свое особое видение мира христианского Востока: «Что можетъ быть очаровательнее живописныхъ картинъ, постепенно развивающихся по обеимъ сторонамъ теснаго пролива?» [2, ч. 1, с. 24–25]; «Посреди картины очаровательный мысъ сераля» [2, ч. 1, с. 26]; «Посреди сей горной однообразной картины отрадно отдыхаютъ взоры на чистомъ лоне Галилейскихъ водъ» [2, ч. 2, с. 185]; «Мало изменилась со временъ Iудейскихъ сельская картина Палестины» [2, ч. 2, с. 94–95] и т. д. Для православной традиции сфера сакрального всегда была объектом изображения иконописи. В произведении Муравьева происходит переосмысление этой традиции: акт крещения и Святой Град представлены в «Путешествии…» в образе творений светской живописи. Палестинское пространство характеризуется как объект с предельной завершенностью построения, воплощающий определенный идейный замысел, что характерно для картины, как произведения изобразительного искусства. Но следует отметить, что есть эпизоды, когда описываемое путешественником пространство наделяется сверхсмыслом, тогда возникающий образ религиозной картины, функционально сближается

с иконой: «Іордан представлял в тени кустов своих торжественную картину крещенія» [2, ч. 2, с. 160–161]; «Взъехав на вершину горы, я остановился, чтобы еще раз поклониться Іерусалиму и насытить душу его священною картиною» [2, ч. 1, с. 217].

В произведении Муравьева возникает образ «живой картины». С одной стороны, он понимается как реально существующий в пространстве Иерусалим, воплощающий в себе то, что увидел путешественник ко Святым местам, достигнув Святого Града, в противовес «мечте» – воображаемому образу Иерусалима. Но есть и еще одна трактовка образа «живой картины»: она может представлять собой фрагмент реальной жизни, воплощающий собой сверхидею, соотносимую с картинами Священного Писания: «живая картина, при бледномъ ихъ свете, напомнила мне первое радостное поклоненіе пастырей. Несколько пастуховъ арабскихъ изъ Виѳлеема въ техъ же неизменившихся одеждахъ и съ той же первобытною простотою стояли на коленахъ предъ местомъ рождения Спасителя. Опираясь на долгіе посохи, возсылали они молитвы къ дивному младенцу… и въ ихъ молебномъ лике исчезали столетія» [2, ч. 2, с. 130–131]. Перед путешественником ко Святым местам возникает первозданная ситуация: «Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь. И, поспешив, пришли и нашли Марию и Иосифа, и Младенца лежащего в яслях» (Лк. 2, 15–16). Таким образом, как будто «оживает» картина библейского события поклонения пастухов новорожденному Христу.

Помимо особой формы номинации восточного пространства, в тексте встречаются косвенные указания на воплощение его в образе картины: глагол «рисуется» и упоминание красок также отсылают нас к изобразительному искусству. Художественность пространства подчеркивается и постоянным эпитетом «живописный», используемым автором при характеристике многих палестинских реалий.

Обращение Муравьева к живописным принципам изображения не случайно. Как точно замечено Ж.-Б. Дюбо, «зрение обладает бóльшей властью над душой, чем остальные чувства. Зрение является тем чувством, которому душа доверяет больше всего в силу прирожденного инстинкта, постоянно подкрепляемого опытом». «Путешественник» видит картину, и эта полнота зрительного восприятия дает ему возможность почувствовать и донести до читателя, помимо внутреннего смысла картины, все богатство и многообразие порождаемых ею зрительных впечатлений. Этим преследуется цель, стоящая перед писателем-паломником на протяжении многих и многих веков. Игумен Даниил – первый русский палом-

ник, оставивший описание своего посещения Святой земли, – определил эту цель так: «Да кто услышит (или прочтет) о местах святых, устремился бы душою и воображением к этим святым местам и богом будет приравнен к тем, кто совершил путешествия в эти места» [12, с. 205].

На протяжении семи веков путешественники стремились соотнести реальное пространство с христианским преданием. Но до сих пор еще никому не удавалось воплотить это стремление в жизнь. Автор «Путешествия ко Святым местам…» говорит о том, что человек не может никакими средствами выразить то, что предстает пред очами паломника, когда тот оказывается в Палестине. Даже самые точные описания не могут служить равноценной заменой изображению. Самое сильное воображение создает лишь смутное видение, пытаясь представить картину на основе одних лишь описаний. Особенно это касается случаев, когда человек вообще никогда не видел ничего подобного тому, о чем читает или слышит. И, тем не менее, желая максимально приблизить свое описание восточного пространства к оригиналу, Муравьев «рисует» в своем произведении картину Святой земли – ту картину, которая еще в детские годы возникла в его воображении и, наконец, предстала перед путешественником, когда он уже зрелым человеком достиг Палестины.

В «Путешествии ко Святым местам в 1830 году» формируется взгляд на мир, который вслед за М. А. Сапаровым можно назвать живописным «видением» действительности [13, с. 90]. Описание пространства в произведении Муравьева по большей части направлено на создание в сознании читателя зрительного образа. В связи с этим, особую роль в «Путешествии…» играют пейзажные зарисовки, выполненные в соответствии с традициями изобразительного искусства классицизма. Пейзаж, являющийся «отображением находящейся вне человека действительности, им преображаемой» [14, с. 4–5], кроме того, выполняет функцию, связанную с культурно-этнографическим осмыслением ориентального пространства. Перспективно-панорамный взгляд «путешественника» призван обозначить масштабность сакрального мира, описанного в произведении с использованием живописной картинной «техники». Непосредственным образом, контактируя со священным топосом, «путешественник» хочет передать в слове ощущение соприкосновения с библейской историей, стремится показать не знаковое воплощение образа Святой земли, а ее истинное и естественное состояние.

Примечания

1. Хохлова Н. А. Андрей Николаевич Муравьев – литератор. – СПб., 2001.
2. Муравьев А. Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году. – Изд. 2-е. – СПб., 1833.

3. Травников С. Н. Поэтика художественного пространства в путевой литературе конца XVII – начале XVIII века // Поэтика жанров русской и советской литературы: Межвуз. сбор. науч. тр. – Вологда, 1988. – С. 3–17.
4. В изобразительном искусстве под панорамой понимают «пейзажный мотив с очень широким пространственным охватом, изобразительно многосложный» (Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М., 1965. – С. 114).
5. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995.
6. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. – М., 1972.
7. Рождественская М. В. Образ святой земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре. – М., 1994. – С. 8–13.
8. Моторин А. В. Образ Иерусалима в русском романтизме // Христианство и русская литература. – СПб., 1996. – Сб. 2. – С. 61–89.
9. Точка зрения в изобразительном искусстве – это важнейший термин перспективы, определяющий место, где находится наблюдатель (точнее – глаз наблюдателя) по отношению к видимым или изображаемым предметам (Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М., 1965. – С. 171).
10. Чертков Л. Ф. Путешествия в пространстве картины // Культурное пространство путешествий: материалы научного форума 8–10 апреля 2003 г. – СПб., 2003. – С. 113–116.
11. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. – М., 1976. – С. 221.
12. Хожение Даниила, игумена Русской земли // Книга хожений. Записки путешественников XI–XV вв. – М., 1984. – С. 204–254.
13. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 66–92.
14. Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. – М., 1953.

О. В. Пичугина
Кемерово

К ВОПРОСУ О ХРИСТОЛОГИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (ПОЭМА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ)

По словам Ф. М. Достоевского, «кульминационная точка» романа «Братья Карамазовы» – столкновение «крайнего богохульства» Ивана Карамазова и христианских убеждений, заявленных «в последних словах умирающего старца Зосимы» [11, т. 30, с. 63]. «Богохульство» Ивана представлено прежде всего в его творении – поэме о Великом инквизиторе, которая имеет длительную историю интерпретации. В этой истории, на наш взгляд, прослеживается определенная тенденция, заданность которой необходимо преодолеть.

Речь идет о некоторых давно возникших стереотипах. Во-первых, исследователи, как правило, с доверием относятся к повествователю поэмы, предполагая, что его описание Христа имеет евангельские основания. В таком случае четко не ставится вопрос об отличиях или сходстве христологических представлений героя поэмы, Великого инквизитора, и христологии, заявленной в так называемом объективном рассказе о Богоявлении. Во-вторых, разных интерпретаторов объединяет то, что Христос, изображаемый повествователем, воспринимается как Христос автора «Братьев Карамазовых». Иначе говоря, позиция повествователя поэмы приравнивается к авторской позиции. Эта ошибка влечет за собой неверные выводы насчет религиозной позиции писателя в целом. Думается, ви́дение христологии Достоевского сквозь призму несторианства, гностицизма, пелагианства во многом связано с такой интерпретацией «Братьев Карамазовых». Для примера приведем только одно авторитетное мнение – мнение исследователя поэтики писателя Я. Зунделовича: «традиционный» облик Христа «“деформирован” в Легенде и нарисован под знаком мировидения Ивана и самого Достоевского» [12, с. 205].

Мы будем рассматривать христологию поэмы с позиций соотношения точки зрения повествователя и точки зрения героя – Великого инквизитора, что позволит понять подмену, часто совершаемую исследователями творчества писателя, и – главное – прояснить христологический спор в романе. Подчеркнем, что речь пойдет прежде всего о повествователе, то есть о том, кто повествует о явлении Христа в мир, – без «предисловия», «автокомментария» Ивана и «критики» Алеши, хотя, разумеется, окончательный смысл поэмы может быть уяснен только при анализе самого диалогического процесса ее рассказывания. В связи с этим необходимо уточнить, что́ же мы понимаем под поэмой о Великом инквизиторе. Поэма – это часть литературно-философской импровизации, создающейся Иваном с целью искушения слушателя (см. об этом: [20]). Литературно-философскую импровизацию о Христе и Великом инквизиторе предваряют размышления героя о возведении «здания судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей» [11, т. 14, с. 224]. Алеша противопоставляет богоборческим идеям брата главный и единственный аргумент, который у него есть в споре, – Христа: «Ты забыл о Нем, а на Нем-то и созиждается здание, и это Ему воскликнут: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои”» [11, т. 14, с. 224]. На это Иван отвечает: «А, это “Единый Безгрешный” и Его кровь! Нет, не забыл о Нем и удивлялся, напротив, все время, как ты Его долго не выводишь, ибо обыкновенно в спорах все ваши Его выставляют прежде всего». Литературно-философская импровизация, собственно, посвящается, во-первых, опроверже-

нию того, что «здание судьбы человеческой» «созиждается» на Христе, и, во-вторых, доказательству более жизненной, с точки зрения Ивана, доктрины возведения этого «здания». Таким образом, идеологическая оппозиция Христос – Великий инквизитор, лежащая в основании всей конструкции импровизации, означает практически открыто заявленную Иваном установку на разоблачение евангельского Христа. Разумеется, эта установка должна проявиться и в монологе Великого инквизитора, и в речи повествователя. Вся проблема заключается в том, *как* эта установка реализована героем. Большинство исследователей поэмы предполагает, что Иван, противореча сам себе, *невольно* приобщается к евангельской истине (См.: [7, с. 242]). Но в таком случае исчезает смысл рассказывания поэмы как последнего, решающего аргумента в споре с Алешей.

Литературно-философская импровизация Ивана имеет сложную структуру. Вначале идет «предисловие» от автора. Именно так Иван характеризует свое вступление к рассказу: «Ведь вот и тут без предисловия невозможно, то есть без литературного предисловия <…>» [11, т. 14, с. 224]. Затем начинается повествование о событиях, которые якобы происходили в Испании в XVI веке. Это и есть поэма. «Предисловие» от автора заканчивается определением сути изображенных в поэме событий, речь идет о явлении Христа в мир: «У меня на сцене является Он; правда, Он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит» [11, т. 14, с. 225]. Сама поэма начинается со следующих слов: «Пятнадцать веков уже минуло тому, как Он дал обетование прийти <…>». По мнению Л. Сараскиной, начало поэмы – слова «Он возжелал хоть на мгновенье посетить детей Своих <…>» [20, с. 284]. Думается, это не так. Поэма начинается с описания ситуации: пятнадцать веков нет залогов с небес. Приход в мир Христа является завязкой действия. Само указание на время («пятнадцать веков уже минуло») четко обозначает границу между «предисловием» и поэмой. Кроме того, в связи с поэмой исследователи говорят о стилизации речи повествователя. В частности, М. Бабович отмечает, что «в “предисловии” <…> почти нет инверсии, как будто автор и этим способом хотел отделить экспозицию от центральной части “Великого инквизитора”» [3, с. 85]. Для поэмы характерно «подражание стиховой словесной организации», в самом начале ее появляется анафора, характерная для всего текста в целом: «*Пятнадцать веков* уже минуло тому, как Он дал обетование прийти во Царствии Своем, *пятнадцать веков*, как пророк Его написал <…>» [3, с. 92]. Поэма не раз прерывается вторжением речи автора импровизации и реплик Алеши.

Уже в самом начале поэмы цитируется одно из так называемых «уничижительных мест» Евангелий. Именно на эти места ссылались

ариане и другие еретики, не признававшие единосущие Сына с Отцом (см.: [8, с. 135]). Говоря о том, что Христос «дал обетование прийти во Царствии Своем», повествователь неточно цитирует Писание: «“О дне же сем и часе не знает даже и Сын, токмо лишь Отец Мой небесный”, как изрек Он и Сам еще на земле» [11, т. 14, с. 225]. Б. Тихомиров справедливо указывает, что в формулировке поэмы при помощи усилительной частицы «даже» создается дополнительное противопоставление Сына и Отца [21, с. 149–150]. Правда, исследователь не отмечает, что мотив «незнания» Христа возникает именно в речи повествователя, который, как ему кажется, рисует облик евангельского Христа. «Уничижительное место» Евангелий, усиленное повествователем, задает тему кенозиса. Прот. М. Помазанский так пишет об этом «уничижительном месте» Писания: Спаситель так «сказал о Себе в состоянии добровольного уничижения; всеведущий по Божеству, Он смирил Себя до неведения по человечеству. Подобным образом толкует эти слова св. Григорий Богослов» [18, с. 53]. Идея кенозиса развивается в дальнейшем повествовании, все более обретая еретические оттенки.

В первую очередь необходимо обратить внимание на то, что повествователь, сообщая о приходе в мир Христа, акцентирует именно кенотические стороны Богоявления. Христос, несмотря на то, что творит чудеса, опять заключен в темницу и будет сожжен, то есть Он вновь идет на Голгофу. Христос пришел не в Силе и Славе. Об этом явлении Христа повествователь говорит: «О, это, конечно, было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию Своему, в конце времен во всей Славе небесной <…>» [11, т. 14, с. 226]. Изображение Христа повествователем согласуется с отношением к нему Великого инквизитора, который понимает, что до Страшного Суда Христос не имеет прямого отношения к миру, что Он здесь бессилен. Великий инквизитор обещает Христу: «<…> Тебя мы уже не пустим к себе» [11, т. 14, с. 231]. В полемическом дискурсе героя возникший в слове повествователя мотив кенозиса наполняется уже открыто заявленными еретическими смыслами, которые характерны для концепций «кенотиков»[1]*. В частности, к «кенотическим» учениям принадлежит «восходящая схема», использованная в монологе Великого инквизитора: предполагается, что Христос во время земного пути «возрастал» в сознании Своей Божественности, а потому во время встречи со «страшным духом» мог не знать, Сын ли Он Божий. (Это изменение облика евангельского Христа отметил Вольфганг Казак. Анализируя искажения евангельского текста Великим инквизитором, исследователь указал на то, что герой поэмы «требует от Христа доказать

* См. Примечания в конце статьи.

самому себе, что он Сын Божий» [15, с. 47]. Данные наблюдения продолжил Б. Тихомиров.) В монологе инквизитора на основе пересмотра евангельских идей возникает некорректная для религиозного сознания попытка психологического истолкования Личности Христа, якобы переживавшего драму самоосознания. Кроме того, Великий инквизитор рассматривает предложения «страшного духа» как альтернативу Кресту, поэтому он упрекает Христа за сделанный в пустыне выбор, предполагая тем самым, что Христос в Своем домостроительстве мог пойти по другому пути. В христологии Великого инквизитора полностью отсутствуют сотериологические онтологические смыслы, связанные с Искуплением, с восстановлением первоначального достоинства человеческой природы и открытием возможности обожения.

Христология повествователя до конца проясняется, если проанализировать заявленную причину, по которой Господь приходит в Севилью в XVI веке. Оказывается, «пятнадцать веков уже минуло с тех пор, как прекратились залоги с небес человеку» [11, т. 14, с. 225]. В речи повествователя делается акцент именно на богооставленности человечества. Христос «снисходит» туда, где горят костры инквизиции, совершает чудеса – и все это «по безмерному милосердию Своему», «бесконечно» сострадая и желая «хоть на мгновенье посетить детей Своих». Он как бы не может больше безучастно смотреть на людские страдания и «на мгновенье» прерывает земное состояние богооставленности. Картина, которую рисует повествователь, не может не тронуть сердце слушателя: здесь как бы реализуется надежда каждого на возможность чуда. Больные исцеляются, мертвые воскресают. Есть соблазн, вслед за В. Розановым, восхититься «поразительной жизненностью, влитой Достоевским в эту удивительную картину» и увидеть в ней заявленную автором веру в евангельского Христа [19, с. 68–69]. Но повествователь искушает, и искушает он именно идеей необходимости нового залога, без которого давно осиротевшее человечество могло бы отчаяться. Вера в необходимость новых явлений Христа и при этом отсутствие веры в вечное пребывание Господа в Церкви, в вечную Пятидесятницу – это та ересь, которая прикрывается в поэме полемикой с протестантизмом и католицизмом о чуде. Повествователь как бы не знает, не понимает, для чего пятнадцать веков назад произошло Боговоплощение, уникальное, неповторимое событие в земной истории. Он изображает новое явление Христа, которое ничего не изменяет в мире.

Идея необходимости «вечного возвращения» Христа в мир раскрывает докетические стороны Его образа в поэме. Неслучайно после заявления о том, что Христос пришел на землю не в Славе, повествователь

продолжает: «Нет, Он возжелал хоть на мгновенье посетить детей Своих и именно там, где как раз затрещали костры еретиков. По безмерному милосердию Своему Он проходит еще раз между людей в том самом образе человеческом, в котором ходил три года между людьми пятнадцать веков назад». Необходимо обратить особое внимание на последние слова повествователя. В «образе человеческом» Христос был три года, то есть с того мгновения, когда, как утверждал Несторий, человек Иисус из-за своего подвига привлек «благоволение Божие» и Бог «сделал его лицо своим собственным Лицом» [24, с. 13]. Гностики также утверждали, что «нахождение» Христа в человеке Иисусе было временным и прекратилось на Кресте. Христос повествователя не Богочеловек, не Второй Адам, не воплощенное Слово. Не замечая этого, считая, что в поэме создается образ Христа Нового Завета, В. Розанов – незаметно для себя и для своих читателей – искажает цитату при анализе поэмы: «<…> в том самом образе человеческом, в котором ходил 33 года между людьми <…>» [19, с. 68].

В произведении Ивана Карамазова изображается явление Христа в мир, но так как в основе поэмы лежит еретическая христология, то в ней нет и не может быть евангельского соотношения *явления* и *откровения*. Повествователь указывает, что Христа узнает народ, затем Его узнает и Великий инквизитор. Повествователь с большим подъемом чувств расцвечивает сильными эмоциями встречу Христа с народом («Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают Его», – вторгается автокомментарий Ивана в рассказ). Но каков же главный смысл этого «одного из лучших мест поэмы»? Говоря о явлении Христа, запечатленном в «подлинных словах Евангелия», Евг. Трубецкой подчеркивает, что «*конкретное явление Божества*» – «необходимое условие откровения», «но рядом с этим *объективным* условием для откровения требуется еще иное – *субъективное*: чтобы совершилось откровение, Божество должно быть не только явлено человеку, Оно должно быть *узнано* им» [22, с. 181]. В Евангелии сказано, что Христос спрашивает апостолов: «За кого люди почитают меня, Сына Человеческого?» – и получает ответ: «Одни – за Иоанна Крестителя, другие – за Илию, а иные – за Иеремию или одного из пророков» (Мф. 16, 13–14). Евг. Трубецкой пишет: «Все ученики Христовы повторяют мнения о Нем толпы, но тут еще нет откровения. Откровение имеется лишь в исповедании св. Петра. Христос “говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Симон же Петр, отвечая, сказал: Ты Христос, Сын Бога живого. Тогда Иисус сказал ему в ответ: блажен ты, Симон, сын Ионин: потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой сущий на небесах”

(Мф. XVI, 15–17). <…> Апостол Петр не мог бы *сознать* Христа Сыном Божиим, если бы это не было открыто его совести *непосредственно* Самим Отцом Небесным» [22, с. 182].

Евг. Трубецкой отмечает, что в исповедании Петра «*внутреннее откровение* предшествовало *внешнему явлению*», поэтому-то апостол и узнал Сына Божия до момента явления *славы* Христовой, открывшейся на Фаворе. В богопознании произошло восхождение от явления Христа в зраке раба к смыслу этого явления. В диалоге с Богом человеческое сознание достигло «высшего напряжения и высшей активности». Евангелие раскрывает сущность всякого откровения: без внутреннего откровения «человек не может праведно судить о земном явлении Христа», именно это имеет в виду и апостол Павел, говоря: «Никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» (1 Кор. 12, 3) [22, с. 183]. В поэме Ивана Карамазова повествователь утверждает, что явившегося в мир Христа узнали. Каково же исповедание узнавших? Об этом ничего не сказано, но среди узнавших назван и Великий инквизитор, который, по сути, объясняет пришедшему вновь Христу свое исповедание, ничего общего не имеющее с исповеданием св. Петра. Неслучайно Алеша, прерывая рассказ, спрашивает Ивана, нет ли здесь «какой-нибудь ошибки старика» [11, т. 14, с. 228]. Таким образом, в поэме Ивана явление Христа соотносится с *новым* откровением. В ней утверждается *новое,* антиевангельское исповедание Христа – исповедание Великого инквизитора.

Итак, повествователь, изображая чудо Богоявления, не связывает с ним христианского откровения. Образ Христа, нарисованный повествователем, затем получает идеологическую конкретизацию в монологе Великого инквизитора. Инквизитор разочарован именно в Христе повествователя, то есть в Христе, Который до конца времен никак не связан с миром и не является Богом Словом. Собственно, героя поэмы в некотором смысле можно считать разочаровавшимся сторонником несторианской ереси, хотя, безусловно, это собирательный образ идеолога лжехристианства вообще. Понимая христианство как несторианство или почти как несторианство, Великий инквизитор не верит в путь преображения мира и человека, предложенный таким «Христом», и это понятно: кенотизм и докетизм в христологии всегда порождали сомнения в возможности онтологического преображения человека. Иначе говоря, инквизитор постиг «сотериологический минимализм» (Г. Флоровский) христианства в его несторианском, практически гуманистическом варианте. Пессимизм героя в отношении мира и человека не рассеивает и способность некоторых избранных, к которым принадлежит и он сам, идти по пути аскетического делания.

Чрезвычайно важно, что в поэме Ивана Великий инквизитор произносит монолог в темнице перед «новым распятием». В словах героя – не только обоснование необходимости убийства, но и концепция Креста. Присутствующие в христологии повествователя и Великого инквизитора кенотические и докетические смыслы – две главные опасности, которые, по словам Г. Флоровского, могут возникать в толковании тайны Креста. «В обоих этих случаях нарушается и искажается парадоксальное равновесие Халкидонского определения. Несомненно, смерть Христова была *подлинной смертью* <…>. Однако Умирающий был Господом твари, воплощенным Сыном Божиим <…>. Смерть Христова – подлинно человеческая смерть, но это смерть в Ипостаси Слова, воплощенного Слова. И поэтому смерть эта воскресающая, она – откровение жизни» [25, с. 464]. Христос – «Победитель именно на Кресте». Такова православная вера. Как отмечает известный богослов, принято считать, что восточное богословие, в отличие от Запада, сосредоточено на Боговоплощении и Воскресении, а «богословие Креста» здесь осталось недоразвитым. «Действительно, – пишет Г. Флоровский, – православное богословие главным образом “богословие Славы” <…>, но это только потому, что оно прежде всего “богословие Креста”. Сам Крест есть знамение славы» [25, с. 463].

Иван Карамазов в поэме придерживается совершенно иного понимания Халкидонского догмата, поэтому повествователь и Великий инквизитор в его поэме видят в Кресте отнюдь не Славу Божию. Причем отношение к Кресту здесь «двоится». Великий инквизитор утверждает, что Христос (понятый лишь как Тот, Кто возвещает человечеству свободу) «заслуживает» костер, но затем, после ответа-поцелуя, отпускает Его из темницы. Жест Великого инквизитора Иван истолковывает не как отказ от идеи. Это – жест сострадания к Тому, Кто готов совершить еще один раз ненужный подвиг. Поведение Великого инквизитора после поцелуя описывается так: «Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его; он идет к двери, отворяет ее и говорит Ему: “Ступай и не приходи более… не приходи вовсе… никогда, никогда!” <…> Пленник уходит». Жест Великого инквизитора – это жест гуманиста, оставшегося, однако, «в прежней идее». Необходимо отметить, что именно в этом месте поэмы резко «ломается» тон рассказа о Великом инквизиторе, интонации становятся более проникновенными, интимными. В начале поэмы о Великом инквизиторе говорится: «<…> сам старик великий инквизитор <…> медленно входит в тюрьму» [11, т. 14, с. 228]. В финале поэмы герой назван «инквизитором» в момент завершения его монолога, обличающего Христа [11, т. 14, с. 239]. Затем он именуется «старик», причем уже без

иронических ноток, характерных для «автокомментария» Ивана к поэме (в прямом слове Ивана: «<…> старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее» – [11, т. 14, с. 239]. Наименование «старик» появляется в момент рассказа о внутренних борениях Великого инквизитора, закончившихся победой чувства уважения к Пленнику и в то же время жалости к Нему, жалости именно «старика», находящегося на границе жизни и смерти. Последние слова Великого инквизитора отпущенному на свободу Христу – это еще одно утверждение того, что Он вне мира, вне истории и, может быть, даже вне эсхатологии, потому что Его окончательное, последнее пришествие проблематично. Таким образом, Иван Карамазов в поэме «пересказывает» заново Благую Весть, доказывая, что Креста могло и не быть, точно так же, как может и не быть преображения мира в Царстве Божием.

Повествователь и Великий инквизитор стоят на одних религиозных позициях: они говорят об *одном* «Христе». Разница лишь в том, что герой поэмы не признает правоту «Христа» (и это составляет суть его монолога), а повествователь выражает свои религиозные представления «прикровенно», как говорил Н. Бердяев, – «объективно» описывая приход в мир именно этого «Христа». Соотношение точек зрения повествователя и Великого инквизитора позволяет прояснить авторскую позицию Ивана. Ее, безусловно, можно определить как искушение (об искусительной стороне литературно-философских импровизаций Ивана Карамазова см.: [20]). Возможность искушения чужой (и именно православной) смысловой позиции создается в поэме при помощи подмены евангельского Христа лжехристом. Иван Карамазов как создатель поэмы, с одной стороны, дистанцирует свою позицию от христоборческих убеждений, делая их взглядами своего героя Великого инквизитора, с другой стороны, вводит в поэму «недостоверного рассказчика», подменяющего евангельского Христа ложным «Христом». Искушение православно верующего Алеши удается, потому что тот спорит с Великим инквизитором, но не замечает, что «Христос» повествователя – это вовсе не евангельский Христос.

Говоря об авторской позиции Ивана как позиции искушения, необходимо уточнить смысл финала поэмы: Христос по-прежнему молчит, но целует Великого инквизитора в старческие уста, и после этого тот освобождает Пленника. Как мы помним, Великий инквизитор в поэме Ивана в начале своего монолога не только не требует ответа от Пленника, но и не хочет, чтобы Тот отвечал: «<…> не получая ответа, быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь. Да Ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано Тобой прежде» [11, т. 14, с. 228]. Вначале для

Великого инквизитора молчание Христа – желаемое, так как он допускает лишь абсолютное повторение сказанного уже однажды. Речь идет о табуированном тексте Св. Писания, право истолковывать который принадлежит теперь лишь Церкви Великого инквизитора. В данном случае Иван Карамазов обыгрывает идею авторитета Церкви, характерную для католицизма. Х. Яннарас убежден, что в поэме о Великом инквизиторе запечатлена историческая тенденция западных конфессий подменять изначальную «Церковь, увиденную как Евхаристическая Трапеза, то есть реальная *связь* между Богом и человеком», «идеологией и субъективностью» (см.: [28, с. 17]). В первые века христианства, как считает известный богослов, христианская Церковь «была призывом (экклесией) к радикальному изменению жизни, динамическим возникновением народа Божия из собрания вокруг Евхаристической трапезы». Затем понимание Церкви как события «литургической соборности» подменяется «ритуальной и индивидуальной религиозностью» [28, с. 18–19]. Интерпретация Х. Яннараса согласуется с пояснениями самого Достоевского, отмечавшего, что идеи Великого инквизитора должны быть противопоставлены «древнему апостольскому православию» [11, т. 15, с. 198]. В поэме о Великом инквизиторе требование от Христа молчания – это выражение боязни разоблачения ложных идей и практики подмененной Церкви. Великий инквизитор не последователь, а противник Христа, поэтому его поведение – это антиповедение: здесь переворачивается схема Нового Завета, согласно которой Христос говорит, апостолы слушают[2]. (При этом еще раз отметим, что это не означает, что Христос в поэме – евангельский. «Христос» для Великого инквизитора воплощает прежде всего дух свободы, противоположный духу его Церкви.) Диалог человека с Богом как акт *слушания* и *слышания* оказывается невозможным в мире инквизитора (о молчании в религиозной традиции (см.: [6, с. 20–21, 137–139]).

В финале поэмы отношение Великого инквизитора к молчащему Христу изменяется: «Ему тяжело Его молчание. Он видел, как Узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы Тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное» [11, т. 14, с. 239]. Молчание Христа поэмы в данном случае соотносимо с молчанием евангельского Христа перед Иродом и Пилатом (Мф. 27, 14; Мк. 15, 5; Лк. 23, 9). Как отмечает К. Богданов, в евангельских сценах явлено «отождествление Божественного молчания и Божественной очевидности»: «<…> молчание Христа <…> – молчание достаточно красноречивое, чтобы быть понятным для тех, кому очевидны истинность и чудо самого Христа» [6, с. 167]. Но в поэме Ивана Карамазова нет евангельского Христа, по-

этому дублирование сцены молчания Христа перед гонителем приводит к парадоксальным результатам: авторитет Евангелия используется не для «разоблачения» Великого инквизитора (как это может показаться), а для утверждения ложного Христа поэмы. Выскажем предположение. Образ молчащего Христа в поэме мог иметь своим источником и иконографический образ Спасителя в виде крылатого ангелоподобного отрока со скрещенными на груди руками (икона «Благое молчание»). Ангельский облик здесь указывает на посланничество Христа, а положение рук и отсутствие свитка учительства – на жертвенность и молчание: «Он истязуем был <…> и не открывал уст Своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так и Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53, 7). Достоевский наделяет Ивана Карамазова глубоким пониманием христологических идей, но все дело заключается в том, что герой-идеолог писателя создает христоборческую поэму, а потому преднамеренно искажает важнейшие религиозные идеи, хорошо осознаваемые им.

Идея молчащего Христа может быть понята также в гностическом контексте. О гностической традиции в связи с идеей молчания Бога К. Богданов пишет следующее: «В спиритуалистической систематике космогенеза абсолютное Молчание (Sige) означает абсолютную всепотенциальность, всесозидающую в своей самодостаточности силу, или неограниченное и при этом абсолютно устойчивое в себе Божество. Процесс миротворения означает как бы постоянное “проговаривание” Богомолчания, самообъективацию Бога в иерархическом различении Ума, Мысли, Голоса, Имени и т. д. <…>. Первоначало не допускает о себе и какого-либо внешнего помышления, избегая любого определения и любого наименования, оставаясь вечно “умалчиваемым” в устах человека» [6, с. 165]. Затем идея молчащего Бога появится у Мейстера Экхарта, Томаса Мюнцера, Якоба Беме. «При всех различиях между ними, – пишет исследователь антропологии молчания, – всеприсутствие Бога, согласно их учениям, раскрывает себя в бесконечном овеществлении “внутреннего слова”, в замене молчания “внешним” словом» [6, с. 166]. Еще позже идея молчания Бога трансформируется в мысль о том, что Бог скрывает себя от людей и потому следует принять его молчание и «не преследовать Его своей верой»; данная идея, в частности, инициирует в XX веке «радикальную теологию» Х. Кокса, который считает, что верующие должны сами строить Царство Божие на земле [6, с. 169, 315].

Таким образом, молчащий Христос поэмы, понятый в контексте этой идеи, олицетворяет предельную удаленность Бога от человека (несмотря на Его «физическое» присутствие). Молчание Бога фактически означает

богооставленность мира, но этот факт, как ни странно, в зависимости от той или иной системы взглядов истолковывается в поэме положительным или отрицательным образом. Так, богооставленность, с точки зрения Христа поэмы, означает лишь призыв к свободному человеческому дерзанию в деле преображения бытия. (Так истолковывает молчащего Бога Н. Бердяев.) С точки зрения Великого инквизитора, богооставленность означает лишь ложь «Христа», требующего от людей того, что они не в состоянии самостоятельно сделать. В основе произведения Ивана Карамазова – двойные внутренние импульсы: человеческая гордыня и в то же время затаенная боль, связанная с чувством богооставленности. Олицетворением этой боли оказывается герой Ивана – Великий инквизитор, человек бунтующий, и все-таки вопрошающий, и не получающий ясного для эвклидова ума ответа. О невыносимости для человека молчания Бога рассказывает Книга Иова, важная для творческого сознания Достоевского[3]. В поэме подчеркивается, что чувство богооставленности – основное в человеческой истории. (Именно эта идея поэмы была близка Н. Бердяеву, не раз писавшему, что богооставленность – главный опыт эпохи, в которой мы живем.)

Молчание Христа в поэме – это Иваново указание на отсутствие возможности истинного диалога человека с Богом. Христос молчит, но при этом слушает «проникновенно и тихо», слушает, слышит, но не отвечает. Молчание как «ответ» – это тайна Христа поэмы. К. Богданов пишет: «Если молчание – текст, то это текст, который никогда не может быть прочитан до конца и “переведен” исчерпывающим образом, текст, бегущий нашего знания» [6, с. 177–178]. Но в то же время Ивану Карамазову нужен молчащий Христос по той же причине, по которой ему нужен Великий инквизитор, искажающий Евангелие. Тайна «Христа» соотносима в поэме с «тайной» Великого инквизитора, которая оказывается лишь «секретом» гностика. Тайна «Христа» активно «приоткрывается» в слове повествователя и в полемическом дискурсе Великого инквизитора, где создается образ именно лжехриста.

Молчание-ответ проясняется в поэме и через жест Пленника. Христос как субъект молчания здесь далеко не пассивен. Поцелуй – это «говорящий» жест, он в коммуникативной ситуации финала оказывается прежде всего тем «ключом», которым отпирается дверь темницы. Великий инквизитор «замкнул» коммуникативную ситуацию в финале своего монолога, произнеся: «Dixi» [11, т. 14, с. 237]. (Это сравнимо с «замыканием», «зааминиванием» сказанного в заговорных текстах «ключом» и «замком» – см.: [6, с. 188].) После поцелуя инквизитор изменяет решение сжечь Пленника, продолжает свою речь и выпускает Его из темницы. «Тихий» поцелуй Христа отменяет Голгофу. В то же время молчание,

как и поцелуй, в данном случае обозначает некую «границу», за которой действительно могла бы начаться тайна, нечто, уже неподвластное Великому инквизитору. Но именно эту тайну – тайну Креста – «снимают» и старик, отпуская Пленника, и сам Пленник, покидая темницу. Ответный жест инквизитора, как было уже сказано, имеет смысл одновременно сострадания заблуждающемуся и желания оставить последнее слово-жест за собой.

Таким образом, нагромождая тайны, Иван Карамазов в своей поэме искажает главную тайну христианства – тайну Креста. Но именно это оказывается скрытым для Алеши, который видит в поэме Бога Любви и Милосердия и не замечает, что Христос повествователя далеко не евангельский. По справедливому мнению Л. Сараскиной, финал главы «Великий инквизитор» свидетельствует о сомнительности победы Алеши в споре с искусителем. Он, забыв о брате Дмитрии, бежит в монастырь, ощущая страх и надежду на то, что от Ивана его спасет старец Зосима. Тему искушения Достоевский переводит «в плоскость метафизическую»: «“Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?” Этот “Каинов ответ об убитом брате” предложил Иван. Но непостижимым образом забыл о брате Дмитрии и Алеша. Победа куда-то девалась. Осталось лишь великое недоумение» [20, с. 288].

Чувственно-материальный образ Христа из поэмы Ивана будет сюжетно-композиционно противопоставлен в романе другому видению Христа, и это видение будет уже мистическим видением Каны Галилейской, где истинный Христос предстанет в Силе и Славе, а встреча с Богом окажется опытом Божественного света. Иван Карамазов в «автокомментарии» к поэме допускает, что Великому инквизитору было дано перед смертью именно видение [11, т. 14, с. 228]. Следовательно, в «Братьях Карамазовых» есть фактически два видения Христа и при этом представлены разные, полярные варианты мистического опыта, причем одно видение – вымысел Ивана, героя-христоборца, другое же – принадлежит романной реальности, хотя, безусловно, при изображении видения Алеши Достоевский, как обычно, использует двойные мотивировки описываемого, позволяя читателю самому решить, что же произошло с героем – сон или видение (в черновиках есть оба определения – [11, т. 15, с. 257, 264]). Боговидение в романной реальности художественно осмыслено как неотделимое от духовного делания, как стяжание героем благодати, как один из аспектов обожения, как целостное приобщение к вечной реальности, выход из области тварного и земного, как та благодатная жизнь, которая есть откровение Святого Духа в человеке. В главе «Кана Галилейская» встреча с Иисусом Христом будет означать для героя то общение с Богом, когда, по словам св. Симеона Нового

Богослова, Он «не является в каком-либо очертании или отпечатлении, но является как <…> образуемый светом безóбразным, непостижимым и неизреченным» (цит. по: [16, с. 433]).

Рассказывая о встрече Христа и Великого инквизитора, Иван искусно расставляет ловушки, в которые попадает Алеша. Но ловушки расставляет, естественно, не Иван, а автор романа «Братья Карамазовы», и не Алеше, а читателю, и вот уже более ста лет читатель не может выбраться из сетей искушающего автора, гадая, в чем же заключается «pro и contra» религиозных воззрений Достоевского. Н. Бердяев, анализируя поэму о Великом инквизиторе, сделает вывод, что истинный Христос Достоевского может быть понят только через «безумие Креста», через «религию Голгофы, то есть религию свободы», выходящую «за пределы исторического православия» [4, с. 131]. Через семьдесят лет после Бердяева С. Аверинцев, заняв противоположную позицию, позицию «адвоката дьявола», задаст риторический вопрос: «<…> Христос Достоевского, кардинально отказавшийся употребить свою власть, предстающий абсолютно безмолвным и немым, кротким и нежным – до неспособности к конфликту, – разве это Господь Евангелий, Тот, Кто принес “не мир, но меч”?» [2, с. 4]. Для «адвоката дьявола» Христос-Мечтатель, целующий Великого инквизитора в уста, – это то же самое, что и «чарующий пророк» Ренана или «невротик» и «декадент» Ницше. Речь идет о Христе Достоевского, хотя эти слова должны относиться к Христу литературно-философской импровизации, во время которой Иван искушает Алешу, предлагая ему гуманистические соблазны. Занимая другую позицию, позицию «адвоката Бога», и соглашаясь при этом с интерпретацией поэмы, данной Бердяевым, С. Аверинцев утверждает: «В этой притче Иисус Сам отказывается от какого-либо спора со Своим антагонистом – Великим инквизитором <…>. В молчании осуществляются <…> апофатика и кеносис. Молчание апофатично, иначе говоря, оправдано с точки зрения, так сказать, мистической теории познания, ибо оно лучше всего иного отвечает сокровенной сути Таинства. Но оно имеет также кенотическую мотивацию как атрибут Страстей Христовых, как радикальный отказ от всякого, хотя бы чисто словесного ответа ударом на удар» [1, с. 269–270]. Как видим, тайна поэмы о Великом инквизиторе продолжает манить читателей и исследователей творчества писателя, заставляя их множить интерпретации, так непохожие одна на другую.

На наш взгляд, Достоевский наделяет Ивана Карамазова еретическими представлениями о Христе, и это проявляется в поэме как целом. Писатель создает образ интеллектуала-атеиста, способного синтезировать главные христоборческие идеи в истории человечества:

«Ив<ан> Ф<едорович> глубок, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» [11, т. 27, с. 48]. Достоевский в связи с изображением в романе философского «бунта» Ивана Карамазова утверждал, что «в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*» [11, т. 27, с. 86]. Идеи героя можно отнести к большой группе христологических систем, допускающих, что через Христа можно соединиться с Богом, и при этом не отождествляющих личность Иисуса со Второй Ипостасью Святой Троицы, а пытающихся дать «философскую редукцию» веры в Божество Христа (об этом см.: [17]). Поэма о Великом инквизиторе – развернутая реплика Ивана в диалоге с Алешей, исповедующим православие. Герой-христоборец игнорирует указание брата на «страждущего Бога». В своей литературно-философской импровизации он фактически завляет о неприятии реальности ипостасного бытия Бога, изображая Христа с несториански кенотических, гностико-докетических позиций. Сердцевина идеологических построений героя – отрицание следствий Боговоплощения и искупительного подвига Христа, утверждение онтологической непричастности Его к творению. Нехалкидонит и антитринитарий Иван Карамазов отрицает смысл и цели Божественного домостроительства, предлагая Алеше практически секуляризированную, еретическую, лжехристианскую идеологию.

Данная интерпретация христологии героя согласуется с оценкой самого Достоевского смысла бунта Ивана Карамазова. Говоря о том, что герой выражает в романе «богохульство», Достоевский подчеркивал, что в его идеях главное не «научное и философское опровержение бытия Божия», а отрицание «создания Божия, мира Божия и *смысла его*» [11, т. 30, с. 66]. Для Алеши смысл Божественного домостроительства раскрывает Благая весть о воплотившемся и распятом Боге, ставшем Победителем на Кресте. Для Ивана безумие Креста – в его ненужности и бессмысленности. Поэма о Великом инквизиторе – этот тот философский вызов, «ответом» на который станет в романе не богословский трактат, не проповедь, а «художественная картина» [11, т. 30, с. 122], изображающая религиозный опыт двух героев-христиан, старца Зосимы и Алеши Карамазова.

Примечания

1. Учение о кенозисе, то есть об «уничиженном снисхождении Бога Слова к людям, когда Он благоволил вместо образа Бога <…> принять на себя образ раба <…> и вместо божественной жизни жить жизнью богочеловеческой», – предмет апостольской веры и святоотеческого созерцания [26, с. 378]. Как

предмет исследования, кенозис по-разному раскрыт в богословских школах, решающих «вопрос об отношении Божественной славы к человеческой природе Христа» [26, с. 380]. В учениях так называемых «кенотиков», по мнению Н. Н. Глубоковского, утверждается идея, согласно которой Божество в Иисусе Христе поглощается «человеческим, как бы претворяясь в последнее, или по-несториански отстраняется от него и оказывается в простой внешней моральной связи, когда опять же совершителем спасения бывает сам человек» [26, с. 381]. Как отмечает Иоанн Мейендорф, в «кенотических» теориях воплощения, разработанных лютеранами и англиканами, а также в России М. Тареевым и С. Булгаковым, Христос представлен в принципиальных моментах Его существования «только человеком». «Такая схема <…> избегает центрального библейского понятия о том, что слава Бога – Бога, Который есть любовь, – особенно ярко проявилась на Кресте. Полный смысл и значение Креста могут быть поняты только при допущении того, что Божественная личность Сына была Субъектом кенозиса, проявляя Божество в ипостасной “открытости” к творению, а также при допущении того, что Он воспринял (опять же ипостасно, на личном уровне) тленность и смерть, которые были совершенно чужды Божественной природе» [17, с. 19]. Итак, Субъект кенозиса – Богочеловек, Который ради спасения человечества принял условия жизни мира. Совсем другие акценты делались в «кенотических» учениях. В. Лосский отмечает, что для них была характерна «восходящая схема», согласно которой Христос во время земного пути «непрестанно возрастает в сознании Своего Божества» [16, с. 539]. (Не случайно, подчеркивает Ю. Бертнес, эта идея была близка либеральной протестантской теологии, превращавшей Христа в идеальную историческую личность [5, с. 65].) Для православия, считает В. Лосский, это совершенно нехарактерно: невозможно помыслить, чтобы Слово осознавало Свое Божество; крестный путь Христа – «это постепенное осознание Своего человечества, нисходящее постижение нашей бездны» [16, с. 540]. При этом Божественное уничижение не скрывает царственный аспект Спасителя. Путь человека, в отличие от земного пути Христа, – восхождение к Богу из бездны, в которой пребывает падшая тварь, путь стяжания благодати, обожение.

2. «Анти-поведение, то есть обратное, перевернутое, опрокинутое поведение – иными словами, поведение наоборот, – исключительно характерно для культуры Древней Руси, как и вообще для иерархической и средневековой культуры. В своих конкретных проявлениях анти-поведение может обнаруживать сколь угодно большое разнообразие, но всякий раз оно сводится к реализации одной общей модели: это именно поведение наоборот, то есть замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность <…>. Анти-поведение может предполагать <…> ритуальное воровство, ритуальное святотатство и т. д.», – пишет Б. Успенский [23, с. 460]. Поведение Великого инквизитора можно назвать анти-поведением; особенно ярко это проявляется в финальном отказе героя распять Христа.
3. В поэме Ивана Карамазова оппозиция говорящего – молчащего, безусловно, имеет далеко не однозначный смысл. С одной стороны, согласно религиозно-

мистической традиции, произнесенное слово – знак профанной реальности, удаленности от истины, отказа от слышания Бога, отсутствия «внутреннего ви́дения» и т. д.; словом искушают. Неслучайно Великий инквизитор может быть уподоблен дьяволу, искушающему Христа в пустыне. С другой стороны, слово человека – это то, что позволяет ему преодолеть «непроницаемость» мира и «автономность» Бога; слово – жизнь. Поэтому вопрошающий Великий инквизитор может быть уподоблен Иову, как и «автор» поэмы Иван Карамазов. Вряд ли справедливо следующее однозначное утверждение современного исследователя: «Иван молча страдает, молча ищет истину, молча разрешает убийство отца. Он не “стучится” к другому человеку <…>. А потом будет сам на себя досадовать: “Столько лет молчал со всем светом и не удостаивал говорить и вдруг нагородил столько ахинеи”. В этом видит Достоевский глубокую трагедию своего героя, его обреченность, в этом источник утраты нравственного “бога” Иваном. Мы помним святое “молчание-слушание” Христа, ответы на вечные вопросы соизмерявшего этим “слушаньем”» [27, с. 186]. Обычной в современной науке стала однозначно положительная интерпретация молчания Христа в поэме Ивана Карамазова. По мнению Е. Димитрова, Христос поэмы как бы замыкает «цепочку» молчащих героев Достоевского, обладающих высоким духовным статусом [10, с. 51]. Данное мнение разделяет и В. Иванов, видящий в герое Ивана Христа, «в образе которого при всей мудрости и учительности <…> сохраняется отблеск трогательного младенчества и отрочества <…>» [14, с. 98; см. также 13, с. 327]. Как считает исследователь, фигура Христа в «Братьях Карамазовых» – это в творчестве Достоевского «вершина приема» включения в «большой диалог» персонажей косноязычия и молчания, олицетворяющих высшие духовные ценности [4, с. 94]. Современные интерпретаторы, говоря об оппозиции Великого инквизитора и молчащего Христа, часто ссылаются на идеи Н. Бердяева как на авторитетно христианскую концепцию поэмы (в частности см.: [9, с. 44]). В то время как сам Бердяев считал, что в образе Христа поэмы Достоевский преодолевает ограниченность православия.

Литература

1. Аверинцев С. Другой Рим: избранные статьи. – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2005.
2. Аверинцев С. Точка зрения «адвоката дьявола» // Искусство кино. – 1994. – № 4. – С. 3–6.
3. Бабович М. Поэма «Великий инквизитор» // Литературное обозрение. – 1994. – № 5. – С. 74–93.
4. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 2.
5. Бертнес Ю. Русский кенотизм: к переоценке одного понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – С. 61–65.

6. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens. – СПб.: РХГИ, 1998.
7. Волынский А. Достоевский. – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007.
8. Давыденков О. Догматическое богословие. Курс лекций. – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 1997. – Ч. I–II.
9. Девяткина В. В. «Поэтика безмолвия» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1997. – Вып. 3. – С. 41–45.
10. Димитров Е. Безмолвие у Достоевского // Достоевский и современность. – Новгород, 1991. – Ч. 1. – С. 48–52.
11. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990. – Т. 1–30.
12. Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Статьи. – Ташкент: Средняя и высшая школа Уз ССР, 1963.
13. Иванов В. В. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1998. – Вып. 2. – С. 321–327.
14. Иванов В. В. Приемы включения в «большой диалог» персонажей косноязычия и молчания у Достоевского // Достоевский и современность. – Новгород, 1995. – С. 93–99.
15. Казак В. Образ Христа в «Великом инквизиторе» Достоевского // Достоевский и мировая культура. – М., 1995. – № 5. – С. 37–54.
16. Лосский В. Боговидение. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
17. Мейендорф И., протопресвитер. Человечество Христа: Пасхальная тайна // Богословский сборник. – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского ин-та, 2000. – Вып. V. – С. 5–50.
18. Помазанский М., протопресвитер. Православное догматическое богословие в сжатом изложении. – Новосибирск – Рига: Благовест, 1993.
19. Розанов В. В. Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1996.
20. Сараскина Л. Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский в конце XX в. – М.: Классика Плюс, 1996. – С. 270–288.
21. Тихомиров Б. Н. Христос и истина в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. – СПб.: Серебряный век, 1999. – № 13. – С. 147–177.
22. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. – М.: Республика, 1994.
23. Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре древней Руси // Успенский Б. А. Избр. тр.: в 3 т. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – Т. 1. – С. 460–476.
24. Флоровский Г. В., прот. Византийские Отцы V–VIII в. Из чтений в Православном Богословском институте в Париже. – М.: Паломник, 1992.

25. Флоровский Г. В., прот. Этос Православной Церкви // Православие: pro et contra. – СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 451–466.
26. Христианство: Энциклопедический словарь: в 3 т. – М.: Большая Российская эциклопедия, 1995. – Т. 3: Т–Я.
27. Якименко Г. И. Фигура «молчания» в повествовательной и идейно-философской структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. – Новгород, 1991. – Ч. 2. – С. 181–187.
28. Яннарас Х. Великий инквизитор и религиизация церкви // Искусство кино. – 1994. – № 4. – С. 17–19.

В. В. Палачева
Кемерово

ПАРИЖСКИЕ ПРОГУЛКИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА: СОЗДАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО «ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО ПАРИЖУ»

Франция была для М. А. Волошина первым этапом странствий на пути постижения России. Поездке в Париж предшествовало «бегство» в Пустыню, приобщившее поэта к истокам цивилизации через ощущение «молчания» пространства, наполненного миражами ушедшей культуры. Стихотворение «Пустыня» (1901, Ташкент – Париж), содержащее культурологический взгляд на мир, открывает поэтическую книгу «Годы странствий (Лирика 1900–1910)». Первое слово стихотворения – «Монмартр...» – сразу переносит читателя в мир Парижа и искусства, в образах которого сосредоточена для поэта вся западная культура.

Стихотворение «Пустыня» важно для понимания путей развития лирики Волошина. Уже в «Годах странствий» можно отметить, что композиционный чертеж книги (пустыня – письма – Париж – собор – камни – Пустыня) повторяет чертеж пути лирического героя. Циклы стихотворений, входящие в эту книгу, строятся как странствия по собственным впечатлениям, отсылающим к определенным культурам и эпохам.

Впервые Волошин посетил Париж в 1899 году. Последующие поездки приходятся на апрель 1901 – январь 1903 года, декабрь 1903 – лето 1906, май 1908 – январь 1909, сентябрь 1911 – январь 1912, январь 1915 – апрель 1916 года. Показательно, что в эти периоды Волошин не живет в Париже постоянно, напротив, он совершает кратковременные поездки по Европе, но неизменно возвращается в Париж.

Первоначальная цель приезда Волошина во Францию – «познать всю мировую культуру в ее первоисточнике» [1, с. 126], последующие визиты углубляют и расширяют это знание. На протяжении нескольких лет Париж служит поэту духовным убежищем. В письме к А. М. Петровой от 1899 года Волошин восторженно пишет о первых парижских впечатлениях: «Он <Париж> меня совсем покорил, уничтожил и влюбил в себя» [4, с. 88]. В России за Волошиным прочно закрепилось звание «парижанина». Марина Цветаева в своих воспоминаниях очень точно обозначила связь Волошина с Парижем: «Он так и жил, головой, обернутой на Париж» [6, с. 252].

В творчестве поэта можно выделить группу парижских стихотворений, причем, это не просто стихи, написанные в Париже, но и о Париже. «Парижский колорит» становится непременной составляющей такого рода стихотворений. Одним из наиболее интересных стихотворений этой группы оказывается «Письмо», входящее во второй раздел первой поэтической книги поэта. Важно, что именно посвящение, предпосланное циклу стихов, впервые вводит в поэзию М. А. Волошина имя / образ его возлюбленной – Маргариты Васильевны Сабашниковой. Цикл стихотворений «Amori amara sacrum» (1903–1909) воплотил все этапы романа М. Волошина и М. Сабашниковой: зимой 1903 года произошла их первая встреча; весной 1906 года был заключен брак между Волошиным и Сабашниковой; наметившееся в их отношениях осложнение 1907 года в 1908 году превращается в отчуждение, что приводит в начале 1909 года к окончательному разрыву.

Особенно интересным в творческом плане оказывается для поэта 1904 год, весна которого проходит под знаком Маргариты-Амори (домашнее имя Сабашниковой, образованное от лат. amor – любовь). В «Биографической канве жизни и творчества М. А. Волошина» В. П. Купченко так охарактеризовал этот период: «1904. Весна с Аморей в Париже» [3, с. 374]. Сабашникова приезжает в Париж в начале марта (по старому стилю) 1904 года и уезжает 8 (21) июня. «Письмо» Волошин датирует 5 июля 1904 года (по старому стилю). Таким образом, парижские воспоминания включают историю трехмесячных отношений.

Первая книга стихов Волошина, вышедшая в издательстве «Гриф» в 1910 году, примечательна тем, что (в отличие от последующих за ней книг) каждый из четырех ее разделов имеет посвящение. Так, первый раздел, «Годы странствий», совпадающий с основным названием книги, посвящен Якову Александровичу Глотову, двоюродному брату поэта; второй – «Amori amara sacrum» – Маргарите Васильевне Сабашниковой, первой жене Волошина; третий – «Звезда Полынь» – Александре Михайловне Петровой, другу поэта и постоянному корреспонденту; четвер-

тый – «Алтари в пустыне» – писательнице и переводчице Александре Васильевне Гольштейн. Всех адресатов первой книги стихов Волошин называет духовными спутниками, каждый из которых сыграл определенную роль в становлении его как поэта. Однако помимо данной характеристики есть еще одна общая деталь, сближающая этих людей, – они все связаны с Парижем. Именно «парижская» тема является связующей основой данной книги. Я. А. Глотов вошел в число составителей московского путеводителя по Парижу; в Париже начинается развитие любовных отношений с М. Сабашниковой; в письмах к А. М. Петровой выделяется «парижский» период; А. В. Гольштейн постоянно жила в Париже. Парижский элемент особенно ярко выражен в первых трех разделах книги: цикл стихотворений «Париж» (первый раздел) – «Письмо» (второй раздел) – цикл стихотворений «Руанский собор» (третий раздел) развивают мотив прогулки по Парижу, его предместьям и французским провинциям. Таким образом, каждый из адресатов становится еще и «спутником» в парижских прогулках поэта.

Поэтическое «Письмо» Волошина о Париже – своеобразная экскурсия в прошлое эпох, культур, любви. Необходимо отметить, что это стихотворение не первый опыт поэта в написании такого рода. В письме к Я. А. Глотову от 20 января 1901 года Волошин цитировал «отрывок о Тиволи» (написан в 1900 году во время итальянского путешествия). Именно в «Отрывке о Тиволи» Волошин впервые обращается к написанию стихотворного послания («письма»), построенного по путеводному принципу. Парижское «Письмо» углубляет эту тему. Однако между итальянским и парижским текстами можно отметить и существенное отличие: в первом случае реальная прогулка превращается в прогулку воображаемую. План изображения («Фонтаны, аллеи… Запущенный сад… / Развалины старого дома…» – [1, с. 371]) сменяется планом воображения («В сыром полумраке зеленых аллей / Скользят грациозные тени… / Чуть слышно атласные платья шуршат… / Со шпагой, изящен и ловок, / Идет кавалер, и мутятся ряды / Напудренных белых головок… / Проносит<ся> легкий кокетливый смех / По дальним извивам дорожки… / По мраморным плитам широких террас / Скользят чьи-то белые ножки…» – [1, с. 372]), который, в свою очередь, опять переходит в план изображения («Ряды кипарисов и синих олив», «Фундаменты стен…», «Цветные мозаики пола…» – [1, с. 372]). В парижской группе стихотворений также можно наблюдать смену планов видения (план реального прошлого и план реального настоящего). План воображения создает уже не герой-художник, а реальные полотна художников прошлых веков (А. Ватто, Ф. Буше, К. Каро, Ж. -О. Фрагонар, Ж. -Б. С. Шарден, Ж. -Ф. Милле, Ж. -Б. Грез).

Итальянский «Отрывок» можно рассматривать как рисунок с натуры, выполненный в духе «мотылькового» искусства Ватто и придворного рокайля Буше, сочетающего бытовые (предметный мир – «развалины» XVIII века – «разросшийся плющ», «зацветшие мраморы», «одетые мхом» скульптуры) и театральные («грациозные тени» кавалеров и дам в парке) детали. Но «век Ватто и Буше» остается в прошлом – поэтому план воображения уступает место реальности: «Все срыто, разрушено, голо…» [1, с. 372]. Парижское «Письмо» воскрешает прошлое через созерцание картин. Если в Италии лирический герой был внешним созерцателем воображаемой (реконструируемой) им лирической сцены, то во Франции он становится непосредственным участником «Праздника любви» (так называется одна из картин Ватто, изображающая флиртующие пары).

Помимо изобразительного, в парижском «Письме» выделяется и собственно литературный элемент. Так, уже в первой строфе «Письма» вводится онегинская тема. Известно, что Волошин хорошо знал творчество А. С. Пушкина, свободно цитировал многие его произведения. В воспоминаниях и письмах современников сохранились данные о чтении Волошиным на поэтических вечерах как своих собственных стихов, так и стихов Пушкина, причем, часто их исполнение было параллельным. Пушкин наряду с Петром Первым и Ф. М. Достоевским становится для поэта символом России. На основании этого можно предположить, что упоминание «Онегина» вводит в «Письмо» русскую тему.

Общеизвестной реальностью культурной жизни рубежа XIX–XX веков. было «гадание по “Онегину”». Вариант такого тайного языка присутствует и на начальном этапе отношений Волошина с Сабашниковой. Весной 1904 года Волошин вновь начинает делать дневниковые записи, которые позже будут озаглавлены им «История моей души». Примечательно, что эти записи открывает парижская тема. Особое внимание уделено в дневнике пушкинскому мотиву. Так, Волошин упоминает об одном поэтическом вечере, состоявшемся 22 мая (4 июня) 1904 года в Париже на квартире Е. Юнге, на котором он читал стихи Пушкина из «Евгения Онегина». После окончания вечера Сабашникова попросила Волошина сделать ей памятную надпись на экземпляре пушкинского романа в стихах.

Волошин написал три стихотворения, которые традиционно воспринимаются как признания в любви: «Пройдемте по миру как дети…», «Сквозь сеть алмазную…», «Я ждал страданья столько лет…». Начиная с 6 июня, при посещении музея Гимэ и в последующие дни, беседы Волошина и Сабашниковой проходят под знаком «пушкинского вопроса». Детально эти беседы нашли отражение в «Дневнике» поэта. Намек на

вопрос, содержащийся в этих стихах, вновь отсылает к пушкинскому герою. Примечательно, что никакого вопроса в стихотворениях Волошина нет (на это указывает и отсутствие вопросительных предложений), но сам вопрос присутствует у А. С. Пушкина в «Письме Онегина к Татьяне»: «Чего хочу? С какою целью / Открою душу вам свою?». В стихотворениях Волошина, по сути, дается желаемый ответ: «Чего хочу?» – «О, если б нам чрез мир пройти одной дорогой!»; «С какою целью открою душу вам свою?» – «Все видеть, все понять, все знать, все пережить, / Все формы, все цвета вобрать в себя глазами, / Пройти по всей земле горящими ступнями, / Все воспринять и снова воплотить».

«Письмо» Волошина, как и пушкинский роман, написано «онегинской» строфой, что позволяет делать быстрые переходы от одной темы к другой. В данном случае речь идет и о смене планов видения и изображения.

Отсылка к роману Пушкина «Евгений Онегин» проявляется не только на уровне использования приема «онегинской» строфы, но и на уровне «романной болтовни». Ю. М. Лотман в цикле «Вводных лекций об “Онегине”» определяет принцип «болтовни» следующим образом: это «…сознательная ориентация на повествование, которое воспринималось бы читателем как непринужденный, непосредственный *нелитературный* рассказ» [5, с. 428]. В «Письме» Волошин воспроизводит письменную речь, сохраняя устную (разговорную) интонацию, что создает эффект непосредственного присутствия возлюбленной, хотя подобная ситуация достаточно иллюзорна. На нелитературность рассказа указывает и жанр послания, ставший также и названием стихотворения: письмо отражает частную жизнь в различных ее проявлениях, что определяет свободу в изложении мыслей и свободу в выборе формы. Принцип свободно выстроенной композиции позволяет сохранить непринужденность при переходе от одного впечатления к другому.

Параллельно с «Письмом» написаны стихотворения «Закат сиял улыбкой алой…» (VI стихотворение цикла «Париж»), отразившее воспоминание о летней водной прогулке по Сене и осмотр Мэдонской террасы; посвященное Одилону Рэдону «Я шел сквозь ночь. И бледной смерти пламя…», в котором воспроизведен один из эпизодов «мира» Рэдона – офорт с изображением Ангела; стихотворение «”Весна” Милле» представляет собой поэтическое описание известной картины; непосредственность впечатлений воплощена от лица самой скульптуры в стихотворении «Tête Inconnue» («Голова неизвестной»). Все эти стихотворения имеют датировку «1904, Париж» и могут восприниматься как части, дополняющие основной текст «Письма».

Волошин четко выстраивает линию взаимоотношений между «Я» (герой) и «Вы» (героиня). В первых строфах эти субъекты разделены. В сферу деятельности героя входят следующие действия: он соблюдает обещанье (то есть пишет стихотворное послание), для которого необходимо «воссоздать» «Всю цепь промчавшихся мгновений» (к ним относятся прежде всего зрительные впечатления, позволяющие сделать первоначальные выводы о внутреннем облике героини: робкие движения, медленная речь, глубокие печальные глаза). Подобные действия входят и в сферу деятельности героини: написание письма, наполненного «ароматом» воспоминаний, создающего иллюзию ее присутствия. За счет повторяющихся действий героя и героини диалог между ними становится возможным. Письма сокращают расстояние между влюбленными (Волошин находится в Париже, Сабашникова – в Москве).

Общая исходная точка, задающая план воспоминаний, – пространство сна. Можно выделить несколько функций «земных» сновидений: сон выступает средством для лечения тоски («власть забвенья», «мгла наваждений»); сон позволяет соединиться с возлюбленной; сон рассматривается как состояние, дающее успокоение; сон становится образом жизни. Принимая во внимание эти данные можно сделать предварительный вывод о том, что сон у Волошина выступает как двуединый символ памяти о возлюбленной и мире («томленья снами») и забвения, как гармоничное единство, как символ покоя и дар ясновидения. В ответном письме-послании (написано 8 июля 1904 года по старому стилю) М. Сабашникова продолжает развивать тему снов-воспоминаний, используя те же самые мотивы. Таким образом, и для героя, и для его возлюбленной общий сон становится ключом к общим воспоминаниям. Путешествие по Парижу начинается во сне: «И все мне снится день в Версале» (Волошин) – «Глаза невольно закрываю / И вижу милый Montparnasse» (Сабашникова [2, с. 339]).

Первые две строфы «Письма» Волошина «протекают» в реальном времени и пространстве. План настоящего связан с миром Парижа. Важно, что инициатором написания письма является сам герой (о письме возлюбленной сообщается только в третьей строфе, на этот момент письмо героя уже начато). «Привычная старина» Парижа сокращает реальное расстояние: в пространстве памяти герой и героиня оказываются вместе. Таким образом, парижское одиночество героя на самом деле мнимое: привычная старина, знакомый ритурнель, стих «Онегина» – вот первоначальная цепочка, становящаяся основой для развития любовных отношений между героями. Показательно, что любовный «сюжет» разво-

рачивается у Волошина в двух планах: реальном (приезд Сабашниковой в Париж) и поэтическом (создание стихотворения по мотивам реальных впечатлений).

Вторая строфа стихотворения воссоздает портрет возлюбленной, но уже не московского (стихотворение «Портрет», 1903), а парижского периода. В портретном описании возлюбленной заметно определенное противоречие между детской (неловкие движения, покатость «детских плеч») и женской природой (царственная улыбка, осенняя печаль в глазах). Такое описание можно спроецировать на автопортрет, созданный Сабашниковой в 1905 году.

Письмо возлюбленной «материализует» для героя ее присутствие. Третья и четвертая строфы стихотворения отражают непосредственную реакцию героя на полученное письмо. В этом плане можно сопоставить первую и третью строфы стихотворения, между которыми наблюдается много общего. Подобные совпадения не случайны. Эти две строфы на уровне рифм и общего поэтического рисунка являются взаимным отражением друг друга. Во-первых, дается характеристика стиха, отражающая движение времени (стих вечерне тихий – ночной); во-вторых, общее состояние, в котором пребывал (видел сны) и в данный момент пребывает герой («И сон в душе, как кот, свернулся…»); в-третьих, размышления по поводу письма («Мое далекое посланье» – «Письмо… От Вас?»), потребность в звуках речи далекого посланья/«дальних слов» (о своем письме: «Пусть звук речей звучит ярчей» – о письме возлюбленной: «Мне нужен самый звук речей…»); в-четвертых, туманы памяти (уточняющее слово «отсель» позволяет напрямую связать этот образ с парижскими туманами) трансформируются в русские «озера памяти» о сказочном Китеж-граде, причем, и в том, и в другом случае зрительные образы воспоминаний сопровождаются музыкальными образами («Поет знакомый ритурнель» – «Певуч, как гул колоколов»). Слова возлюбленной – насущная потребность, восстанавливающая жизнерадостное чувство приятия мира.

Взгляд, брошенный героем в окно, последовательно восстанавливает цепочку восприятия окружающего мира: «гляжу» (в поле зрения героя попадают Сена, Тюильри, Монмартр), аромат «пьянит» (ощущение запахов), герой слышит шум города (осознание реальных городских звуков). При чтении и написании письма эти «стадии» восприятия сливаются: звуковые образы превращаются в зрительные («Глазами слышу Вашу речь»). В пятой – седьмой строфах герой и героиня сливаются в единое целое («Мы»), «Я» героя полностью растворяется в «Я» героини: «Я слышу Вашими ушами, / Я вижу Вашими глазами, / Звук Вашей речи на устах, / Ваш робкий жест в моих руках». Принцип использования «чу-

жой» речи («чужого» сознания) не позволяет, однако, выделить границы «чужого» слова (за исключением 15-й строфы, отсылающей к вопросу Святого Антония Г. Флобера). Точки зрения героя и героини нераздельны, эта слиянность сознательно подчеркивается героем.

В финале четвертой строфы Париж становится центром реального мира: «То день идет… Гудит Париж». В развитии парижской темы можно выделить две части: план общих воспоминаний, в которых присутствует слияние видения и чувствования героев (5–10-я строфы), и план настоящего, в котором видение героя выступает на первый план (12–18-й строфы). Переход от одного плана к другому осуществляется в 11-й строфе, которая, с одной стороны, грамматически «прикреплена» к предыдущей, поскольку предложение не закончено (единственный пример «разрывного» соединения строф: «И в Saint-Germain l' Auxerroy» – [10-я строфа]; «Vitraux – камней прозрачный слиток» [11-я строфа]), с другой – строфа заканчивается вопросом, который герой обращает к самому себе («Что так меня волнует в ней <Tête Inconnue>, / Как и в Джоконде, но сильней?»), что позволяет говорить о выстраивании внутреннего диалога (подобный прием собственного вопрошания дважды повторен в 12-й строфе: «Какую повесть зла и мук вы, / Здесь разберете на стенах? / Как в этих сложных письменах, / Понять значенье каждой буквы?»).

Большое значение в «Письме» имеет стихия воды как одна из стихий мира. Образ прозрачного журчащего/шепчущего стиха-ручья появляется уже в первой строфе. На протяжении всего текста вода будет присутствовать в разных воплощениях как устойчивый элемент поэтической системы Волошина. Звуки речей/ручья убаюкивают сознание лирического героя, создавая причудливые метафорические образы («океан живых цветов», «капуста, словно сгустки пены», «во мне зеркальность тихих вод», «мысли, как журчанье двух струй, бегущих в водоем» и т. п.). Париж также изображен через водные образы: «Как мутно-серый океан, / Париж властительно и строго, / Шумел у нашего порога, / Мы отдавались, как во сне, / Его ласкающей волне». По древним восточным представлениям (об этом факте пишет Фрезер), судьба города зависит от его формы. Карта Парижа похожа на парусное судно. Таким образом, Париж – такой же странник, как и поэт.

Все места прогулок, о которых упоминает Волошин, обозначены в современных «Путеводителях по Парижу» как достопримечательности французской столицы. Однако в путешествии Волошина типичное (экскурсионные объекты) сочетается с индивидуальным (оценка этих объектов), за счет чего слагается единое представление о городе.

В дневниковой записи от 3 июня 1904 года Волошин сожалел, что непосредственное чувство не может адекватно выразиться в непосредственные слова: «Слова всегда запаздывают» [1, с. 188]. Однако бедность языка восполняется богатством зрительных впечатлений. 10 июня в музее Трокадеро Волошин и Сабашникова дают обещание отказаться от слов в пользу рисунков и стихов. Именно об этом обещании вспоминает поэт в первом стихе «Письма». Данное обещание предопределило и пунктуационный рисунок стихотворения, в частности, многократное использование многоточия (прием, характерный для всей лирики Волошина), позволяющее зрительно увидеть границы миров и воссоздать недостающие описания: «Мгновенья, полные как годы… / Как жезл сухой, расцвел музей… / Прохладный мрак больших церквей… / Орган… Готические своды… / Толпа: потоки глаз и лиц… / Припасть к земле… Склониться ниц…» (5-я строфа).

В 8–11-й строфах ключевым поэтическим приемом оказывается прием нанизывания (используются однородные ряды существительных, в отдельных случаях сопровождаемые определениями, в которых указывается либо цветовая гамма, либо представление о творчестве того или иного художника, отличительных особенностях произведения или архитектурного комплекса). Назывные конструкции не только свидетельствуют о простоте изложения, но и о наивности видения, непосредственности (свежести) восприятия. В 10-й строфе Волошин использует двойной (редко – тройной) ряд определений, первое из которых является общепринятым представлением о художнике, сложившемся на данный исторический момент и отраженное в «Практическом руководителе» («Quide practique») по Лувру, второе принадлежит самому герою, – это его непосредственная оценка. Волошин не просто перечисляет экспонируемые в Лувре картины и скульптуры, но дает им характеристики, причем, не только и не столько как зритель, но и как художник. Важно, что возлюбленная поэта тоже художница, приехавшая в Париж, как и сам герой, учиться живописи.

Рассмотрим в этом плане следующий фрагмент текста «Письма»:

Для нас был Грез смешон и сладок,
Но нам так нравился зато
Скрипучий шелк чеканных складок
Темно-зеленого Ватто.

Буше – изящный, тонкий, лживый,
Шарден – интимный и простой,
Коро – жемчужный и седой,
Милле – закат над желтой нивой <…>.

Названные имена крупнейших французских живописцев и картины из луврской коллекции также являются отдельными звеньями в развитии любовных отношений.

С одной стороны, герой, как художник, отмечает особенности, характерные для техники живописи перечисленных художников. Например, обращает внимание на использование мельчайших («бисерных») мазков, характерных для полотен Ватто, нежные, неяркие сочетания палитры Коро, пасторальные сцены Буше и Шардена, импрессионистические – Милле.

С другой стороны, картины становятся еще одним вариантом тайного языка любви. Так, в характеристике Греза подчеркивается сентиментальная слезливость, что делает его полотна смешными на фоне современного искусства, но одновременно и сладостными на фоне развития любовных отношений (начальный период, для которого характерны неловкость, жестовая игра). Не случайно Грезу (первый этап – влюбленность) противопоставляется Ватто (следующий этап в развитии отношений – совместные прогулки).

Первое определение, относящееся к Буше, указывает на стиль рокайльной живописи, второе – на использование цветовой палитры (сочетание розовых, бледно-зеленых, дымчато-голубоватых «изысканных» тонов), третье подчеркивает театральность изображенных им сельских пейзажей. В характеристике Коро можно усмотреть и метафорические соответствия: первое определение отсылает к образу возлюбленной, чье имя Маргарита в переводе с латинского означает «жемчужина» (достаточно вспомнить стихотворение Волошина «Портрет» (1903), в котором создан поэтический портрет Сабашниковой через «бледные тона жемчужной акварели», как и реальный «Автопортрет»); второе определение в этой паре относится к мудрому и бессмертному Кентавру-Волошину.

Помимо названных имен, как нам кажется, необходимо вспомнить еще одно имя – Жан-Оноре Фрагонар, который долгое время был хранителем Лувра. Имя Фрагонара соотносится с легким и непринужденным живописным письмом, одна из известных картин художника носит знаковое название – «Любовное письмо» (1773). «Письмо» Волошина по стилю и содержанию ориентируется на этот живописный сюжет.

Созерцание картин Ватто после отъезда возлюбленной усиливает меланхолический мотив – герой ощущает душевную усталость и печаль. Искусство вытесняет реальную жизнь, становится реальностью сна (исходное состояние героя накануне получения письма). Погружаясь в сон, герой «уходит» в царство мечты, соотнесенный с действительными переживаниями/проживаниями недавнего прошлого.

Волошин воспринимает время как «внутреннюю реальность», позволяющую проникнуть в суть вещей. В дневнике поэта есть такая запись от 20 июня 1904 года: «Только я остаюсь один, на меня находит волна чувственных образов» [3, с. 66]. «Письмо» открывается описанием одиночества героя: исходная ситуация «Вот я опять один в Париже» (в данном случае парижская суета не спасает от одиночества, которое становится привычным состоянием героя, на что указывает уточнение «опять один»). Финальная ситуация очень близка по эмоциональному состоянию начальной (герой остается один в залах Лувра перед полотнами и скульптурами). Достаточно обратить внимание на пятикратное анафорическое повторение местоимение «Я» в стихах 17-й строфы, чтобы почувствовать вселенское одиночество, но уже в 18-й строфе вновь возникает утраченная цельность.

В залах Лувра происходит чувственное перерождение героя: из человека он перевоплощается в свободного и мудрого Кентавра, творение Родэна. Скульптуры становятся для поэта не просто объектом созерцания, но и второй реальностью, за счет чего возникает обратный взгляд: герой смотрит на мир глазами воплощенных образов. Слово, как считал М. Волошин, должно быть соотнесено с материей предмета, который оно называет. В этнографическом музее Трокадеро, музее Гимэ, отдельных залах Лувра Волошин как художник постигает прежде всего пластику скульптурных портретов, при созерцании которых возникает ощущение «ужаса вещей»: скелет, машина и паук, наделенные враждебностью, мертвенностью и зло-вещностью по отношению к человеку, находятся в одном синонимическом ряду. Но этому «греху нарушенных запретов» противостоят мудрые, бессмертные и свободные кентавры, сохранившие «бег планет» и «мысль Земли». Последнее, что созерцает герой, – скульптура Родэна, при взгляде на которую он ощущает свою двуприродность. В финале стихотворения протест героя-кентавра преодолевает одиночество героя-поэта.

Важно отметить, что прогулки по Парижу не являются запланированными. Практически всегда они совершаются без определенной цели, это скорее блуждания. Путь таких блужданий определяется интуитивно. В своей книге воспоминаний «Зеленая змея» М. Сабашникова назвала эти совместные прогулки по Парижу «набегами». Но несмотря на этот, казалось бы, внешний хаос, в этих маленьких путешествиях прослеживается и определенная закономерность: прогулки совершаются ежедневно с определенной повторяемостью (наиболее посещаемые объекты – Лувр, Версаль, Монпарнас, Сен-Жермен л'Оксерруа, музей Гимэ). Важно, что во время этих прогулок герои погружаются в утонченную атмосферу ис-

кусства и культуры XVIII века (план прошлого) и парижскую атмосферу, в которой гармонически соединяются публичность и интимность рубежа XIX–XX веков (план настоящего).

Все места прогулок четко можно разделить на две группы – это парижские музеи и открытые парки в предместьях Парижа. В пропущенной строфе «Письма» [2, с. 338] Волошин условно называет эти объекты как «жизнь в рамке» (портретная живопись) и «жизнь вне рамок» (загородные поездки). К первому типу относятся залы Лувра, ко второму – Фонтенебло, Сен-Клу, Мэдон, Венсенн, Сюррень, Версаль, Тюильри, Трианон – все это пригороды Парижа с большими парками. Посещение героем и его возлюбленной загородных мест в окрестностях Парижа дает представление о классическом ландшафтном пейзаже, формирующем эталон художественного вкуса. Посещение музеев (особенно залов Лувра) четко соотносится с историей развития искусств: картина Леонардо да Винчи, скульптура Лаураны, «женские головки» Греза, полотна Ватто, Буше, Шардена, Милле, Коро, Делакруа, примитивы Фуке, литографии Рэдона, скульптуры Родэна.

В течение первого периода творчества Волошин руководствуется выписанным в 1902 году тезисом из работы Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла»: мир – музей. Герой отдается внешним впечатлениям мира – так всегда бывает в начале пути. Но названные в «Письме» экскурсионные объекты перестают быть только экскурсионными объектами. «Путеводитель по Парижу», созданный Волошиным в «Письме», обозначает не возможный путь – прогулку по известным местам, а путь, уже дважды пройденный (один раз – в реальных прогулках с возлюбленной, другой – в воспоминаниях), что позволяет обозначить психологический чертеж духовного пути. Один раз намеченный путь по Парижу герой проходит и в последующие свои приезды во Францию, тем самым «сверяя» свои настоящие впечатления с предшествующими, что является показателем духовного роста, причем каждая последующая прогулка «корректируется» русскими впечатлениями. Таким образом, можно сделать вывод о том, что посредством парижских впечатлений Максимилиан Волошин углубляет свое понимание России. Парижская «усталость» оборачивается коктебельской восторженностью, что характеризует второй этап творчества поэта.

Литература

1. Волошин М. А. Автобиографическая проза. Дневники / сост. З. Д. Давыдов, В. П. Купченко. – М., 1991.
2. Волошин М. А. Избранные стихотворения / сост., вступ. ст. и прим. А. В. Лаврова. – М., 1988.

3. Волошин М. А. История моей души / сост. В. П. Купченко. – М., 2000.
4. Волошин М. А. Письма к А. М. Петровой // Максимилиан Волошин: Из литературного наследия. – СПб., 1991. – Т. 1.
5. Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб., 1995.
6. Цветаева М. И. Живое о живом // Цветаева М. И. Проза. – М., 1989.

Ю. В. Подковырин
Кемерово

ВНЕШНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»

Предлагаемая статья посвящена осмыслению роли внешнего облика персонажей в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», которые мы будем рассматривать как своеобразную дилогию [1], объединенную не только общностью главного героя, но, прежде всего, схожими художественными принципами.

Внешность понимается нами как один из моментов авторской художественной оценки героя литературного произведения. В этом смысле она неотделима от ценностно-смысловой структуры произведения в целом. Сам *акцент* на внешне-материальной стороне человека (в соотношении с внутренней стороной), а также подчеркивание определенных сторон внешнего облика представляют собой результат *выбора*, который в художественном произведении всегда имеет *ценностную* природу.

Вопрос о внешности персонажей отсылает к герою в целом. Образ «великого комбинатора», объединяющий два романа, безусловно, пользовался и продолжает пользоваться наибольшим, по сравнению с другими персонажами дилогии, вниманием исследователей. В большинстве интерпретаций образа Остапа Бендера в центре внимания оказывается поиск литературных прототипов. Как правило, выделение того или иного литературного предшественника «великого комбинатора» связано с указанием на определенную литературную традицию, в которой, по мнению авторов, укоренен образ героя. Наиболее традиционным является осмысление образа Остапа Бендера в контексте представлений о *плутовском* типе персонажа [2]. Именно в таком ключе интерпретируются различные особенности его языка и поведения: в них, прежде всего, подчеркивается, неподлинность, претензия на определенное положение в бытии [3]. При этом внешность персонажей романов упоминается лишь вскользь; часто

имеет место одностороннее сатирическое истолкование внешнего облика героев [4]. Вместе с тем, именно внешний облик персонажей в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» как явление, связанное с актуальными для комического произведения оппозициями скрытого и проявленного, лица и маски, нуждается в специальном изучении.

Во внешности Воробьянинова («Двенадцать стульев») заметно ее несоответствие окружению. Это вышедшая из моды одежда – «довоенные штучные брюки», «пенсне», «лунный жилет» [5]. Герой словно выпадает из времени, до конца романа он останется в «лунном жилете, осыпанном мелкой серебряной звездой» – это жесткая, неизменная *оболочка*, утратившая живую связь с изменяющимся миром [6]. Утрачивая связи с миром, наружность героя приобретает свойства, указывающие на нечто, вообще не существующее: «Ипполита Матвеевича за большой рост, а особенно за усы, прозвали… Мацистом, хотя *у настоящего Мациста никаких усов не было* (здесь и далее курсив мой. – *Ю. П.*)».

Нечто похожее имеет место в «Золотом теленке». К примеру, внешность Васисуалия Лоханкина также соотнесена с образами мертвого или древнего: такова «фараонская бородка» [7], ассоциирующаяся с мумией. Одновременно мы замечаем здесь несходство «маргинального» положения героя с фараонским, то есть царственным, атрибутом. И в этом случае овнешнение человека означает замыкание в жесткие, раз и навсегда данные границы.

Внешность-оболочка, ограничивающая, сковывающая героя, в ряде эпизодов присуща и Остапу Бендеру. При этом этическая оценка (в кругозоре героя) сталкивается с художественной авторской оценкой, и это столкновение происходит на «территории» внешнего облика персонажа. В финале романа «Золотой теленок» привлекает внимание «стотысячная шуба» героя. Упоминается ее величина («великая, почти необыкновенная шуба») и толщина («шуба была двойная») – в этой одежде словно подчеркивается жесткость границ, основательность. Характерно, что шубу Остап «*строил*, как *дом*, изготовлял чертежи, свозил материалы». Сравнение одежды с домом говорит об основательности, устойчивости места героя в мире, что противоречит «неустойчивому» способу его бытия. Облик в этом случае – претензия на твердое, устойчивое положение в жизни. Герой сковывается посредством жестких, давящих границ своего «облачения», при этом он весь «одет» в вещи: «трудно было передвигаться с золотым блюдом на животе», «спина чесалась под развешанными на ней часами». Сам герой как бы застывает – его движения становятся затрудненными. Однако попытки героя «устроиться» в мире (причем, именно в реальном мире, а не в мире мечты, от которого герой *отказы-*

вается) оказываются неудачными. Авторская оценка образа героя проявляется в событии «развенчания». Оно и начинается со снятия своеобразного «венца» – «бобровой тиары» – и заканчивается снятием шубы, отнятием всех вещей, в которые было превращено сокровище. Герой буквально «разоблачается», но при этом теряет четкие границы в мире, его облик снова приобретает асимметрию, неопределенность и открытость («странный человек без шапки и в одном сапоге»), свойственную герою изначально. Внутренняя позиция *героя*, связанная со стремлением занять в мире строго определенное положение (превращение сокровищ в *шубу* – вещественную *оболочку*), противоречит авторской оценке, выражающейся в потере героем шубы и всех покрывающих его вещей (кроме ордена Золотого Руна).

Попытка Бендера начать жизнь «частного лица», обрести устойчивое место в мире через любовь и семью [8] (любовь к Зосе) или посредством денег (материализованных, превратившихся в вещь) противоречит его «неустроенному» положению в мире, не предполагающему установление с миром прочных связей. В финале «Золотого теленка» обнаруживается определенное сходство с концовкой предыдущего романа. В «Двенадцати стульях» сами сокровища, существующие в воображении героев как некая неустойчивая, воздушная субстанция («бриллиантовый дым»), превращаются в *здание*, сделанное из *камня*, что параллельно реальной или метафорической смерти героев. Но если в «Двенадцати стульях» окаменением сокровищ все заканчивается, то в «Золотом теленке» превращенное в вещи сокровище исчезает, а герой *освобождается* от стесняющих его одежд – границ *устойчивого* облика.

Несколько иную ценностную природу, не связанную с внешностью-*оболочкой*, имеет, к примеру, внешность Александра Ивановича Корейко. Впервые мы встречаемся с Корейко в главе «Обыкновенный чемоданишко» («Золотой теленок»): «человек без шляпы, в… кожаных сандалиях, надетых по-монашески на босу ногу, и белой сорочке без воротничка». Особенность такой наружности мы понимаем несколькими страницами позже: «он вмешался в их (служащих. – *Ю. П.*) нестройные ряды, после чего костюм его потерял всякую оригинальность». Одежда (и внешность в целом) представляет собой по-видимому то, что включает героя в определенный, а именно, профессиональный контекст. Наружность в данном случае как раз объединяет героя с окружением, а не отделяет от него. После раскрытия тайны «обыкновенного чемоданишки» мы понимаем также, что между внешностью и внутренней позицией героя проходит ценностная граница. Наружность в рассмотренном случае – *личина*, позволяющая герою вписаться во внутренне чуждый ему

жизненный контекст. Таким же образом интерпретируется внешность Корейко на всех этапах его коммерческой деятельности (глава «Подземное царство»). Во всех случаях внешняя сторона ценностно отделена от самосознания героя, но при этом вписана в постоянно меняющееся жизненное окружение: так, в Москве Корейко меняет оранжевые сапоги и бекешу, являющиеся «пережитком старины», на презентабельный «английский костюм». Внешность не «прирастает» к герою, а меняется вслед за изменяющимся жизненным контекстом.

Внешность Остапа также во многих случаях выполняет функцию *маски*, она ориентирована на реакцию других, но при этом ценностно отделена от внутреннего мира героя. Таковы «красная нарукавная повязка», «докторский халат» и «захватанная руками чалма», извлекаемые Остапом из «акушерского саквояжа».

Однако при более пристальном взгляде в облике «великого комбинатора» обнаруживаются подробности, не вписывающиеся в представление о внешности-*личине*. На «первое свидание» с Корейко Остап надевает милицейскую фуражку с гербом города Киева, а потом, возвращаясь со встречи, забывает снять ее. Рассмотренная в ряду других предметов, извлеченных из саквояжа, фуражка предстает как разновидность маски, средство мимикрии, приспособления к постоянно меняющемуся окружению, что так актуально для плутовского персонажа [9]. Надевание фуражки в этом случае равнозначно претензии на официальность (в тексте фуражка несколько раз названа «официальной»), противоположную реальному «маргинальному» положению героя (внешность как личина). Но «официальная» фуражка вырвана из соответствующего ей официального окружения, это – «фуражка с гербом города Киева, совершенно неуместным в городе Черноморске». Таким образом, надевание фуражки лишается практического смысла, связанного с исполнением роли милиционера.

Схожие подробности мы находим в романе «Двенадцать стульев». В главе «Великий комбинатор», знакомящей нас с Остапом Бендером, герой размышляет о своих коммерческих планах и о затруднениях, мешающих их осуществлению. Затруднения в обоих случаях связаны с внешним обликом человека. Осуществлению карьеры многоженца мешает отсутствие «серого в яблоках костюма», а написанию картины «Большевики пишут письмо Чемберлену» – необходимость изобразить «большевиков» в обычных костюмах. Оба затруднения с обыденной точки зрения – малосущественны. Однако сам Остап проясняет их природу: «Не будет того эффекта! – произнес Остап вслух».

Особенность того «эффекта», который Остап Бендер хочет произвести с помощью костюма и картины, в том, что неизвестен его адресат. Очевидно, что эффект в первом случае рассчитан не на «дежурную жену» (вдову Грицацуеву Остапу удается покорить и в обычном костюме, прибавив к нему, в частности, «полушелковый шарф»). Ипполит Матвеевич также не является тем, кто должен почувствовать на себе силу эффекта. Он просто не замечает того смысла, который Остап вкладывает в одежду. В главе «Землетрясение», где мечта о костюме наконец-то осуществляется, Остап носит его, несмотря на жару (то есть функция одежды в этом примере противоположна утилитарной). Однако никакого видимого эффекта на окружающих костюм не производит, Остап заливает его вином. Эффект от картины, по всей видимости, также не рассчитан на жизненное окружение героя, а направлен куда-то за его пределы. Остап сам чувствует непонятность картины, сомневаясь, «удобно ли будет рисовать т. Калинина в папахе и белой бурке, а т. Чичерина – голым по пояс». И в том, и в другом случае обыденная, форменная наружность человека («походный зеленый костюм» ассоциируется с мундиром, формой, а обычные костюмы большевиков соответствуют их социальному положению) заменяется какой-то другой, более «эффектной». Внешность в этом случае не является средством *приспособления* к внутренне чуждому окружению. Наоборот, она является средством *выделения* из окружающего жизненного контекста, служит выражением внутреннего, *личностного* начала.

Чтобы еще раз проиллюстрировать данное положение, вернемся к главе «Землетрясение» из романа «Двенадцать стульев». Помимо наружности Остапа там упоминается и новый костюм Ипполита Матвеевича: «Воробьянинову… были куплены белый пикейный костюм и морская фуражка» [10]. Очевидно, что такой наряд не может быть оценен никем, кроме самого Остапа. В кругозоре Воробьянинова это просто приличный костюм. Смысл, который видит в этой одежде Остап, не может быть понят никем, кроме него самого. Для нас, таким образом, важны два момента: ценность *внешности* для Остапа и, в ряде случаев, *личностный* характер его внешнего облика.

Вообще, у Остапа на протяжении обоих романов не раз обнаруживается страсть одевать других. Костюм «брандмейстера», приобретенный Остапом для Паниковского, в смысловом отношении идентичен адмиральской фуражке Воробьянинова – он также не вписывается в окружение, обозначает границу между героем и миром. Характерно, что обе покупки совершаются в магазинах *готового* платья. То есть готовое, предназначенное для *определенного* контекста, облачение попадает на *не-*

запланированное место, чем разрушается его «готовость». То же самое происходит с орденом Золотого Руна, который Остап переименовывает в орден Золотого Теленка. Такая перемена «имени» превращает орден из элемента официального костюма в выразитель личного, ценного только для самого героя содержания.

В связи с отмеченными выше чертами внешности Бендера интересна такая особенность его наружности, как наличие в ней черт героического персонажа: «могучая шея», «медная ладонь», «атлет с точным, словно выбитым на монете лицом», «медальное лицо», «атлетически сложенный мужчина». Так, в сцене встречи двух «сыновей лейтенанта Шмидта» внешность рыжеволосого Балаганова пародийно противопоставлена облику «очаковского героя», однако о внешности Остапа этого нельзя сказать. Мы нигде не встречаем какого-либо ценностного снижения этих черт, они не являются маской, а присущи самому герою. Однако появление таких подробностей в значительной мере предсказуемо. Наружность Остапа в ряде проанализированных нами моментов не вписывается в жизненное окружение, но при этом не отчуждается от самого героя. Это персонаж, сохраняющий цельность на фоне утратившего целостность мира.

Итак, в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» мы наблюдаем несколько способов оценки героев посредством их внешнего облика. В-первом случае, связанном с такими героями, как Киса Воробьянинов, Фунт, пикейные жилеты, Лоханкин и др., а также с Остапом (эпизод со «стотысячной шубой») внешность представляет собой *жесткую, застывшую оболочку, ограничивающую героя, отделяющую его от изменяющегося мира*, внешность как бы «прирастает» к герою. Во-втором случае (Корейко и в некоторых эпизодах Остап Бендер) внешность героя изменчива и не связана с твердым положением героя в мире, но она представляет собой *маску, личину, позволяющую адаптироваться в ценностно чуждом окружении*. В-третьем и наиболее существенном, на наш взгляд, случае (Бендер и те персонажи, в создании внешнего облика которых Остап принимает участие) внешность обозначает видимую *неопределимость героев жизненным контекстом*. Если в первых двух разновидностях внешность обозначает *ограниченность бытия героев*, которым она присуща, то в-третьем – *мира*, в котором герои действуют, отсылая к внутреннему, *личностному* началу в человеке.

Примечания

1. Подход к данным романам как художественному единству имеет место у разных авторов. Определение романов именно как «дилогии» встречается, например, в следующих работах: Гандлевский С. А. Странные сближения // Иностранная

литература. – 2004. – № 10. – С. 255; Прохорова Н. И. Об источниках психоаналитических мотивов романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» // Филологические науки. – 2003. – № 3. – С. 86, 91. Избранный в предлагаемой статье подход, разумеется, не отрицает необходимости рассмотрения каждого романа как специфического художественного явления.

2. О чертах плутовского персонажа в образе Остапа см., например: Вулис А. З. И. Ильф и Е. Петров: Очерк творчества. – М., 1960; Старков А. Н. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. – М.: Художественная литература, 1969; Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука – Восточная литература, 1994; Щеглов Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. – М.: Панорама, 1995; Гандлевский С. А. Странные сближения // Иностранная литература. – 2004. – № 10.
3. Так, по мнению А. Жолковского, «оргией социальной мимикрии определяется мир этих двух романов» (Блуждающие сны... С. 47), при этом «независимость героя проявляется… в искусстве супермимикрии» (Блуждающие сны... С. 48). В то же время автор отмечает другие, не связанные с «плутовской» традицией, особенности в образе Бендера (Блуждающие сны... С. 50).
4. Так, С. Гандлевский замечает, что «сочинители наделили своих героев броской внешностью – чрезмерной до безвкусицы красотой, замыленной и киношной» (см.: Гандлевский С. А. Странные сближения // Иностранная литература. – 2004. – № 10. – С. 252). Мы также не можем полностью согласиться с Д. С. Лихачевым, увидевшим в мечте Остапа о костюме «жалкую претензию на моду» (Лихачев Д. С. Литературный «дед» Остапа Бендера // Избранные работы: в 3 т. – Л.: Художественная литература, 1987. – Т. 3. – С. 357). О «бесцветном, “обтекаемом” внешнем облике» Корейко пишет А. Вулис (Вулис А. З. И. Ильф и Е. Петров: Очерк творчества. – М., 1960. – С. 232).
5. Роман «Двенадцать стульев» цитируется по изданию: Ильф И. А., Петров Е. П. Собр. соч. в 5 т. – М.: Художественная литература, 1994. – Т. 1. – С. 27–327.
6. «Выпадение» из времени соотносится со своеобразным «выпадением» из *культуры*. По ходу романа в герое, в том числе, в его наружности и поведении, все ярче проявляются животные черты. «Перекрашивание» Кисы (само прозвище – говорящее) сопровождается историей Остапа о перекрашенном рысаке, Ипполит Матвеевич «зверски пошевелил усами», «засмеялся крысиным смешком», «встал на четвереньки и… завыл», у него «ус… как у пожилого кота», «дикий» крик в финале (ср. сочетание дикости и крика – в образе отца Федора) и т. д. В конце «Двенадцати стульев» метафорическая смерть героя – именно животная смерть («крик простреленной навылет волчицы») и одновременно гибель *натурального* начала в герое.
7. Роман «Золотой теленок» цитируется по изданию: Ильф И. А., Петров Е. П. Соб. соч. в 5 т. – М.: Художественная литература, 1996. – Т. 2. – С. 7–309.
8. В черновом варианте «Золотого теленка», в главе «Адам сказал, что так нужно» (см.: Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. – М.: СЛОВО, 2001. – С. 607–613) герой в финале женится на Зосе Синицкой,

обретая прочное место в мире. Однако в завершающем варианте романа, как известно, Зося предпочитает Остапу «представителя коллектива» – образ героя сохраняет цельность.

9. См.: Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000: «они (плут, шут, дурак. – *Ю. П.*) могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской» (С. 88), «вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнять (правда, не свое, а отраженное, чужое бытие – но другого у них и нет)» (С. 89).
10. Безусловно, имеет значение то, что это именно *морская* фуражка. Мотив моря, связанный с темами свободы (вода как *нетвердая* субстанция), стихии, движения, имеет огромное значение как в «Двенадцати стульях», так и в «Золотом теленке». В частности, в главе «Великий комбинатор» («Двенадцать стульев»), где мы впервые встречаемся с Остапом, он держит в руке связанный с морем предмет – астролябию. В «Золотом теленке» герой появляется в «морской фуражке с белым верхом» и т. п.

Е. Н. Рогова
Кемерово

ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Б. АКУНИНА-Г. ЧХАРТШВИЛИ «КЛАДБИЩЕНСКИЕ ИСТОРИИ»)

Особенности литературы постмодернизма связываются, в частности, с воздействием массовой коммуникации, массовой культуры на общую социокультурную ситуацию (см.: [2, с. 166]). Реакцией на массовую, шаблонную литературу явилось стремление писателей постмодернистов спародировать принципы литературы невысокого художественного уровня. Феномен функционирования литературного произведения в современном культурном контексте связан с понятиями «двойного кода», «двойного кодирования смысла»: «С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной, массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей, в том числе и не слишком художественно просвещенных. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних… произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов автор апеллирует к более искушенной аудитории» [3, с. 118]. Искусство постмодернизма развивает стратегию воздействия на читателя. Децентрируя произведение, лишая его традиционного смысла, писатель-постмодернист формирует у читателя неуверенность в ходе повествования и

одновременную свободу восприятия и интерпретации воспринимаемого текста. Противоречивость данной коммуникативной ситуации состоит в том, что интенция автора, направленная на формирование свободной читательской позиции в выстраивании текста, сочетается со стремлением осуществить диалог с воспринимающим сознанием. Построенное по принципу нонселекции [2, с. 162], произведение постмодерна, с точки зрения И. П. Ильина, реализует в феномене маски автора тяготение к некоему смысловому центру, что ведет к созданию иллюзии псевдореальности. Проанализируем особенности коммуникативной ситуации конкретного литературного произведения, относящегося к постмодернистскому периоду литературы.

Особая стратегия автора «Кладбищенских историй» Б. Акунина-Г. Чхартшвили выражается уже в оформлении первого издания данного произведения (рисунки Т. Никитиной, дизайн М. Никитина). Хотя «смерть относится к шкале цветов от черного до зеленого» [4, с. 475], оформление книги в черно-белых тонах, с преобладанием черного, напрямую связано с мрачностью темы смерти, вынесенной в название произведения. На фоне иллюстраций к новеллам, содержащимся в книге, изображен черный прямоугольник, словно на книгу помещена другая книга, меньшая по формату, полностью черная. Имя автора, название произведения, даты написания текста расположены на черном прямоугольнике таким образом, чтобы у читателя пробудились ассоциации с оформлением надгробия, надгробного камня. Оформление книги, напоминающее надгробие почившего писателя (в настоящее время живого и здравствующего), демонстрирует основную интенцию автора – пародийную. На «надгробии-книге» находятся две фамилии: Б. Акунин и Г. Чхартшвили. В предисловии читаем следующие комментарии: «я… раздвоился на резонера Григория Чхартшвили и массовика-затейника Бориса Акунина, так что книжку дописывали вдвоем…» [1, с. 5]. Перед читателем не мистификация, автор не скрывает своей «раздвоенности», здесь нет романтической тайны имени. Обе фамилии равноправны, присутствуют в библиографическом описании издания. Фамилия Акунина, беллетриста, опережает биографическую фамилию писателя, Чхартшвили. В подобной последовательности, связанной не только с алфавитным порядком, можно усмотреть указание на характер соотношения литературных «субличностей»: в рамках данного «шизофренического дискурса» [4, с. 463] основой является язык парадокса и абсурда. В данном случае, образ двойников-авторов по-модернистски восходит к архаическим структурам, трактовке амбивалентности процесса смерти-обновления: «“вместе” есть “раздельно”, даже “одно” есть “два”… лиц нет, есть маска; моментов слитности и раздельности как

чего-то обособленного нет, и даже смена и неизменность сосуществуют» [7, с. 84]. Перед нами выстраивание вполне древнего механизма пародирования без цели разоблачения или развенчания. Образы «затейника» Акунина и «резонера» Чхартшвили словно лики одной маски псевдобиографического автора «тафофила», «любителя кладбищ», «интересующегося Тайнами Прошедшего Времени» [1, с. 5, 6], обеспокоенного экзистенциальными вопросами и проблемой соотношения жизни и искусства, которая решается в соответствии с противоречивой авторской стратегией: «Змея проглотила свой хвост, литература и жизнь окончательно перепутались друг с другом. Этого-то я всегда и боялся» [1, с. 143].

Несмотря на то что роль архаических структур, первообразов в постмодернистском произведении и в «Кладбищенских историях» велика, речь, безусловно, не идет о создании, подобно мифологической, циклической картины мира. В эссе и в композиции книги сосуществуют разные точки зрения на смерть и попытку победить страх смерти. Карнавальное отношение к смерти проявляется не только в образе «раздвоившегося» автора, но и в композиции книги: эссе чередуются с новеллами. В книге шесть частей, каждая из которых озаглавлена названием кладбища: «Старое Донское кладбище», «Хайгейтское кладбище», «Кладбище Пер-Лашез», «Иностранное кладбище», «Кладбище Грин-Вуд», «Еврейское кладбище на Масличной горе». Каждая из шести частей содержит эссе и новеллу. Четкая структура книги, состоящая из двенадцати произведений, словно соответствует годовому циклу. Внутренняя логика, влияющая на композицию книги, могла бы быть определена идеей разрешения страха смерти. Подобное объединение эссе и новелл в книге почти позволяет говорить о наличии идеи цикла и циклической формы в «Кладбищенских историях». Выбор циклической формы автором, в данном случае, носит компенсаторный характер [8, с. 105] и может быть объяснен особенностью состояния современного искусства, современного мышления, о котором Р. Тарнас в «Истории западного мышления» говорит следующее: «…утверждать общие истины – значит навязывать хаосу явлений некую ложную догму. Принимая во внимание случайность и прерывность, знание должно ограничиваться чем-то сугубо местным и специфическим. Всякое поползновение на всеохватное и связное описание миропорядка представляет собой в лучшем случае имеющий временную ценность вымысел, служащий для прикрытия хаоса…» (цит. по: [8, с. 105]). Циклическая композиция в произведении Б. Акунина – Г. Чхартшвили является имитацией традиционного цикла, в котором имитируется наличие традиционных циклообразующих связей. Перед нами пример «ложной» циклизации, не формирующей целостной картины мира и не содержащей

того или иного преобладающего типа художественной целостности, игра в четкую структуру. «Кладбищенские истории» формально могут быть рассмотрены как цикл, в котором принципиальным является наличие равноправных кардинально противоположных коммуникативных стратегий.

Особенность коммуникативной стратегии в произведении Б. Акунина-Г. Чхартшвили, как уже было отмечено выше, в противоречивости, как в отношении к адресату, так и в отношении к предмету изображения, в данном случае, образу смерти: серьезное отношение сменяется на анекдотическое. Можно говорить о присутствии в книге стратегий различных типов нарративных дискурсов (см: [6, с. 57]). К философским размышлениям о таинстве смерти в эссе присоединяются анекдоты и истории скабрезного, подчеркнуто непристойного характера: «Анекдотическим повествованием творится окказиональная картина мира, которая своей карнавальностью отвергает, извращает, осмеивает всякую ритуальность человеческих отношений. Анекдот не признает никакого миропорядка, жизнь глазами анекдота – это игра случая, стечение обстоятельств, столкновение личных самоопределений. Бытийная компетенция анекдотического персонажа – это самореализация частной личности, ее инициатива (остроумно удачная или, напротив, дурацкая, или попросту чудаковатая, нередко кощунственная) [6, с. 58]. Персонажами анекдотов и историй с пикантными подробностями в «Кладбищенских историях» становятся известные (Карл Маркс, Бальзак, Оскар Уайльд) и ничем не прославившиеся люди, ныне покоящиеся на разных кладбищах мира. Немаловажную роль в этих анекдотах играют образы телесного низа, истории любви, ее злоключений, что соответствует карнавальной линии развития темы смерти.

Отправной точкой для рождения анекдотов и историй о частной жизни в эссе Г. Чхартшвили являются надгробия. Повествователь в эссе объясняет свой интерес к кладбищам и надгробиям желанием «поймать ускользнувшее время… зацепить тайну за краешек» [1, с. 21]. В высказываниях субъекта повествования о человеческом страхе смерти, попытке ощутить тайну и ускользание времени выражается дискурсивная стратегия исповедального слова, противоположная стратегии анекдота (см.: [6, с. 58]). Исповедальное слово в эссе Г. Чхартшвили соотносится с комплексом элегических мотивов, элегическим типом художественной целостности. Отголоски элегической художественности связаны с мотивами неповторимой человеческой жизни, печали, осознания собственной невечности, воскрешения с помощью искусства. Пробуждение у искушенного читателя «элегических ассоциаций» входит в намерения автора. Название «Кладбищенские истории» соотносится с традицией

кладбищенских элегий XIX века, романтическими балладами, кладбищенскими историями с готическими мотивами. Непосредственная связь существует между названием произведения, маской биографического автора, путешествующего по кладбищам всего мира, фотографирующего надгробия и в своих эссе увековечивающего словом память об умерших, и образом Кладбищенского Старика из романа В. Скотта «Пуритане». Кладбищенский Старик – странник, посвятивший свою жизнь реставрации и установлению без всякого вознаграждения надгробий братьям по вере. Истории Кладбищенского Старика легли в основу повествования рассказчика мистера Петтисона в «Пуританах» В. Скотта. Образ Кладбищенского Старика подвергается в романе иронии. В «Кладбищенских историях» используется круг ассоциаций как элегических, так и иронических, перед читателем эссе Г. Чхартшвили ирония над ироническими клише, ирония в иронии.

На страницах эссе возникает образ биографического автора, «маска» реального человека, писателя романов о XIX веке, пишущем о себе: «Я заселяю свою выдуманную Россию персонажами, имена и фамилии которых нередко заимствованы с донских надгробий. Сам не знаю, чего я этим добиваюсь – то ли вытащить из могил тех, кого больше нет, то ли самому прокрасться в их жизнь» [1, с. 21]. Философские размышления, почти исповедальное слово присутствует в рамках одного высказывания с лексикой, присущей анекдоту («вытащить», «прокрасться»). Фантастические, детективные новеллы о вампирах, духах, воскресших мертвецах помещены после эссе. Серьезное и карнавальное не просто сменяются в эссе и новеллах, а сосуществуют в рамках эссе.

Особенность коммуникативной стратегии постмодернистского произведения, в частности, «Кладбищенских историй» Б. Акунина-Г. Чхартшвили заключается в ее неоднородности. Противоречивостью характеризуется интенция автора, направленная на разрушение у массового читателя шаблонного восприятия мира и искусства, любого авторитета (традиции жанра, стиля). Одновременно автор делает все, чтобы привлечь читателя наличием жанровых, стилистических кодов, чтобы, в конце концов, сформировать в нем переживание хаотического, принципиально нецельного, эклектичного мира. Исповедальная и анекдотическая стратегии в «Кладбищенских историях» объединяются благодаря наличию «раздвоившейся» маски автора. Наличие двойного кодирования смысла в произведении Б. Акунина-Г. Чхартшвили ведет к тому, что, с одной стороны, на уровне сюжетном, псевдореальном, достигает предела своего развития тема поиска разрешения страха смерти. С другой стороны, заключительная новелла, иллюстрирующая

идею возможности нестрашной смерти, ироническая по типу художественности, делает композицию книги открытой, проблему нерешенной. Архаические структуры, в частности, карнавальный прообраз мира, пародия, без цели развенчания, является основой для понимания истоков противоречивой коммуникативной стратегии произведения Б. Акунина-Г. Чхартшвили. Псевдореальный образ автора, маски, раздвоившейся на две субличности, осуществляет функцию смысловой скрепы и основывается на том же самом механизме пародии. Идея цикла и композиция цикла книги «Кладбищенские истории» наряду с пародией выполняют компенсаторную функцию в рамках нецелостной картины мира при наличии противоречивой коммуникативной стратегии произведения.

Литература

1. Акунин Б., Чхартшвили Г. Кладбищенские истории. – М.: КоЛибри, 2004.
2. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., Интрада, 1998.
3. Ильин И. П. Двойной код // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004.
4. Ильин И. П. Шизофренический дискурс // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004.
5. Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994.
6. Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса // Управляемое чтение. Хрестоматия. Международная летняя школа «Коммуникативные стратегии культуры». – Новосибирск, 1998.
7. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.
8. Яницкий Л. С. Архаические структуры в лирической поэзии XX века. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2003.

Е. А. Мироненко
Кемерово

МИФ О РОЖДЕНИИ ГЕРОЯ В ПРОЗЕ Ч. АЙТМАТОВА

Как известно, структуру мифа о рождении героя впервые выявил Отто Ранк: «Герой является ребенком весьма знатных родителей; обычно сыном царя. Его рождению предшествуют различные трудности, такие как воздержание, долгое бесплодие, тайная, из-за внешних препятствий или запретов, близость родителей. До рождения или перед зачатием имеет место пророчество через сновидение или оракула, предостерегающее о нежелательности его рождения и обычно таящее угрозу для отца

или лица, его представляющего. Как правило, младенца предают воде в корзине, сундуке, бочке. Затем его спасают животные или люди низкого происхождения (пастухи) и вскармливает звериная самка или женщина-простолюдинка. Выросший герой находит своих знатных родителей весьма разнообразными способами; с одной стороны, он мстит своему отцу, а с другой – получает признание у других, и, в конце концов, добивается высокого положения и почета» [1, с. 216]. В художественной литературе наиболее полно миф о рождении героя представлен в повести Ч. Айтматова «Белое облако Чингисхана».

Ядро повести составляет легенда о белом облаке, сопутствовавшем завоевательному походу Чингисхана в Европу. Сюжет легенды являет собой своеобразный сплав: 1) исторических преданий о Чингисхане – об убийстве им собственного брата, о похищении жены Бортэ, о казни ослушников (по законам Чингисхана распутство наказывалось смертью); 2) объективированной (опредмеченной) семантики имени матери исторического Темучина Улун-Эке, в переводе означающего «облако-мать»; 3) структурных элементов волшебной сказки, проявленных в мифологеме пути; 4) мифа о рождении героя.

Основой проблематики повести является вопрос о том, какой человек имеет право считаться Сыном Неба. Происхождение данной проблемы связано с «Сокровенным сказанием» монголов, повествующим о том, что однажды на курултае появился шаман Кокочу, объявивший, что Небо повелело Темучину принять титул Чингисхана – «владыки вселенной» (от «тенгис» – океан, беспредельность) [2, с. 65–66]. Ч. Айтматов использует только формальную сторону мотива – функцию объявления веления Неба, наполняя его иной семантикой. В повести загадочный странник появляется в жизни героя в тот момент, когда Чингисхан пытается осмыслить свое предназначение: «Чем больше его проклинали, тем больше пренебрегал он стонами и жалобами, обращенными к небесам… нет-нет, да и закрадывались в душу тяжкие сомнения и опасения, как бы не прогневить Небо... И тогда великий хан замирал на некоторое время, подавлял себя в себе, давал подданным слегка передохнуть и готов был принять справедливый укор Неба и даже покаяться. Но Небо не гневалось, ничем не проявляло своего недовольства и не лишало его своей безграничной милости. И он, как в азартной игре, все больше шел на риск, на вызов тому, что считалось небесной справедливостью, испытывал терпение Неба. И Небо терпело! И из этого он делал вывод, что ему все дозволено. И с годами укреплялся в уверенности, что он и есть избранник Неба, что он и есть Сын Неба» [3, с. 346–347].

Традиционные мифологические представления, согласно которым Чингисхан является Сыном Неба, в авторском тексте получают реалистическую разработку, обосновываясь психологией тирании: богосыновство, существуя лишь в сознании хагана, требует доказательств. Здесь представлены результаты разрушения мифологического представления путем его рационализации. Хотя размышления героя и имеют под собой некоторые основания (в судьбе неожиданно возвысившегося сироты Темучина можно обнаружить следы мифа о рождении Божественного Младенца), но они же демонстрируют, что герой неспособен самостоятельно осмыслить верность выбранного пути.

Основные мотивы мифа о герое присутствуют в истории *Кунана,* сына Догуланг и Эрдене: 1) мотив *воздержания* – он обусловлен запретом Чингисхана на деторождение в народе-армии; 2) мотив *тайной близости родителей*; 3) мотив *пророчества о будущем героя***,** который радикально трансформирован в предсказание о белом облаке Чингисхана (после казни родителей Кунана облако, как знак богосынства, переходит от Чингисхана к сироте, следовательно, традиционное пророчество о нежелательности рождения героя переосмыслено в повести в косвенное свидетельство его необходимости); 4) трансформированный мотив *изгнания* (после казни армия Чингисхана бросает прислужницу Алтун с ребенком в степи, их просто «забывают»); 5) мотив *спасения человеком низкого происхождения*, в который привнесен элемент чудесного – у старой служанки появляется молоко. Последующие мотивы мести и возвышения в легенде отсутствуют, так как повествование заканчивается там, где обычно начинается «история героя».

К. Кереньи отмечал, что, несмотря на одиночество младенца, «он тем не менее, находится дома в первобытном мире – двусмысленная ситуация, где младенец одновременно сирота и лелеемый сын богов» [2, с. 42]. Такая же ситуация наблюдается в повести: хотя родители казнены Чингисханом, в белом облаке, сопровождающем младенца, угадывается его будущее возвышение. Об этом же свидетельствует текст: «каждый новорожденный – это весть от замысла Бога; по тому замыслу кто-то когда-то предстанет пред людьми, как сам Бог, в людском обличии, и все увидят, каким должен быть человек» [3, с. 362]. Таким человеком, вероятно, станет Кунан. Имя героя переводится как «молодой скакун». В мифологии кочевых народов конь являлся символом Неба. Кроме того, имя отсылает к исторической фигуре нойона Хунана, который представлен в «Сокровенном сказании» о Чингисхане как образец воина и человека. Наделяя младенца подобным именем, автор стремился подчеркнуть богоче-

ловеческие черты героя. Следуя авторской логике, можно предположить, что именно он, а не Чингисхан является настоящим Сыном Неба. Только величие духа позволяет человеку претендовать на это высокое звание.

С образом Кунана связан мотив «второго рождения» – по словам Догуланг, он «второе воплощение» своего отца Эрдене. Слова героини трактуются в повести реалистически: «С Буддой не могу себя сравнивать», – отвечает сотник [3, с. 355]. Однако мифо-ритуальная схема сюжета позволяет утверждать, что в смерти Эрдене присутствует семантика «нового рождения» в сыне. Традиционный мифологический смысл получает вполне реалистическую трактовку благодаря тому, что в сюжетной схеме повести изменена последовательность мотивов рождения сына и казни родителей.

Образ матери Кунана Догуланг связан с мифом о рождении героя (распространенный мотивный комплекс о преследовании матери и дитя), сплавленным с легендой о Чингисхане. Автор показывает положительный вариант реализации мифологического мотива «двойной» матери. Догуланг, названная Алтун «дочерью бога красоты», являет собой Божественную мать, а Алтун, будучи рабыней, функционально замещает матерь человеческую. Однако дело обстоит сложнее, чем кажется на первый взгляд. В самом начале повествования возникает образ Божественной пары – Неба-Тенгри и Земли-Этуген [3, с. 345]. Монгольская Этуген тождественна тюркской Умай – богине детей и воинов [4, с. 547]. Следовательно, Этуген покровительствует младенцу, которого осиротил Чингисхан. Тем самым великий воин лишился благоволения Этуген, приносящей детей и удачу, потому он развернул коня назад, поняв, что поход обречен. Приняв Белое облако за знак того, что он является Сыном Неба, хаган забыл что в то же время является Сыном Земли. Авторская идея такова: презрев Землю, невозможно заслужить благоволение Неба.

Кроме тождества Этуген с Умай, богиней верхнего мира, первая может быть соотнесена с Жер-Суу, водой-землей, богиней среднего мира. Пара Эрдене – Догуланг является человеческим отражением Священного Брака Тенгри – Этуген. В контекст образов влюбленных включены образы воды и огня – женского и мужского начал в мировой космогонии. Догуланг рассказывает о снах, в которых видит возлюбленного в облике огненного дракона: «Я родила от дракона» [3, с. 359]. В то же время, водная семантика пронизывает желание Догуланг сделать вышивку на белом шелке: «вода уже сомкнулась, только легкие волны, но девушки уже нет, не вынесла она горя» [3, с. 359]. Белый цвет в прозе писателя реализует материнскую семантику. В данном случае традиционный фольклорный мотив самоубийства девушки, выполняющий функцию сюжетно-психо-

логического параллелизма, своеобразного предощущения судьбы, может быть прочитан и как символическое выражение утраты невинности и перехода в новый, пугающий статус женщины-матери.

С водной семантикой материнства связан и основной образ-символ повести – белое облако, сопровождающее младенца. Считаем, что данный образ является материализацией семантики имени матери исторического Темучина Улун-Эке – «облако-мать» [2, с. 216]. Облако – это вода, поднявшаяся в небо. Символ облака связан с семантикой круговорота воды в природе, следовательно, он выражает идею нерасторжимого единства Неба и Земли, являясь в повести своеобразным символом их Священного Союза – взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего в мире. Никто не может быть выключен из этого круговорота, даже диктатор, возомнивший себя единственным Сыном Неба, имеющим право распоряжаться судьбами людей, диктуя свою волю как Волю Неба. Казненная им пара Догуланг – Эрдене, утвердившая завет Любви ценою собственных жизней, воплощает человеческую ипостась Божественной пары Тенгри – Этуген.

В образе прислужницы Алтун, заменившей Кунану мать, можно обнаружить намек на Этуген, поскольку богиня земли часто представлялась в облике старой женщины. Правомерно говорить о наличии триединого образа матери в повести, последовательно представленного образами Этуген – Догуланг – Алтун, божественным и человеческими – «высоким» и «низким». Однако традиционная мифологическая идея двойного происхождения героя от божественной и человеческой матерей, выражающая двойственную природу человека, благодаря соотнесенности Этуген – Алтун, приобретает у писателя стереоскопическое звучание: небесное и земное сливаются, вплоть до неразличимости, когда «низкое» (Алтун) оборачивается «высоким» (Этуген), а человеческое (Догуланг) поднимается до уровня Божественного. Об этой же идее свидетельствует мотив рождения человека от дракона (правда, получивший рационалистическую мотивировку сном), а также мифологическая идея тождества Отца и Сына, выраженная в словах Догуланг, обращенных к Эрдене: «Малыш – твое воплощение, как у Будды» [3, с. 355]. Отметим наличие соотнесенности родительских образов с четырьмя творящими стихиями: огнем (Эрдене), водой (Догуланг), землей (Алтун) и воздухом (Белое Облако). В соотнесении героев со стихиями автор отталкивается не от национальной традиции (мать-огонь – «от ана»), а следует универсальным космогоническим представлениям. Мотив двойной матери Догуланг-Алтун заставляет вспомнить о Жер-Суу (земле-воде) тюрков.

Помимо прочего, материнские образы повести обнаруживают связь и с инонациональными мифологическими традициями. Мотив тайного вынашивания ребенка связывает Догуланг с образом Майи, матери Будды, чье имя отсылает к понятию иллюзорности материального мира – покрова, наброшенного на Дух (Дух и Материя воплощают в буддизме мужское и женское начало, Отца и Мать космоса). Образ вышивальщицы знамен, скрывающей свою беременность за ворохом материи, ассоциируется и с образом Богородицы, работающей над пряжей для храмовой завесы. Эта работа символизирует «"прядение" младенческого тела Иисуса Христа из "пурпура" материнской крови в утробе Марии» [4, с. 114]. В повести этот христианский мотив получает реалистическую трактовку.

Образ матери связан со сквозными для творчества Ч. Айтматова мотивами матереубийства и проклятия. Хотя Чингисхан коррелирует с образом манкурта, мотив матереубийства окончательно лишается мифологической окраски (Догуланг – мать не Чингисхана, а Кунана, к которому переходит Белое Облако правителя, то есть мать Сына Неба, ее образ в повести принимает характер символа – Матери человеческой), приобретая звучание реалистического философского обобщения о месте и роли человека на земле.

В реалистическо-психологическом ключе представлен и мотив проклятия матери хагана за убийство собственного брата, однако он не связывается с мотивом матереубийства, а служит созданию психологического портрета героя, не имея характера неотвратимого возмездия, присущего фольклорно-мифологическому мотиву – Чингисхан от проклятия не страдает ни физически, ни морально. В результате идея мифологического воздаяния проступает в более отвлеченном философском смысле: если в предшествовавших произведениях герои мучились от фактической бездетности (Оразкул), либо лишались наследников (старый охотник из повести «Прощай, Гульсары!», Момун из «Белого парохода»), то здесь подчеркивается моральная бесплодность диктатора, поступившего со своим народом так, как поступали с врагами – «подсекая корень рода». Поэтому отсутствие поклонения могиле хагана представлено справедливым возмездием: «быть схороненным неизвестно где» [3, с. 384] – высшая степень позора не только для Повелителя Четырех Сторон Света, но и для простого кочевника, чтущего свой род и свято оберегающего родовые захоронения.

В тюркско-монгольском фольклоре широко распространен мотив сокрытия священной могилы. Известен целый ряд преданий, связанных с предполагаемой могилой Чингисхана: на дне реки, в пещере горы Бурхан-Халдун – общемонгольской святыни [4, с. 629]. В повести имеет мес-

то авторская оппозиция народной традиции не в плане трансформации мотива, а в его интерпретации. Автор намеренно отступает от реального факта существования культа Чингисхана, утверждая идею неизбежного конца рода тирана и продолжения рода Догуланг и Эрдене – идею торжества любви и жизни над насилием и смертью.

Связующим звеном между мифом о рождении младенца и героическим мифом является превращение младенца-сироты в могущественного героя. По мнению Кереньи, материалом для формирования мифологического образа бога-сироты послужила жизнь космоса: «Превращение младенца-сироты в сына бога или сына короля как тема для мифа или сказки предполагает ситуацию сиротства: именно эта ситуация прежде всего и делает возможным это превращение» [5, с. 47]. Однако, будучи чисто человеческим, само по себе положение сироты не является еще достаточным условием для превращения, требует невероятных усилий.

Подобная ситуация наблюдается в истории *Крыльцова-Филофея* – героя романа «Тавро Кассандры». Образ восходит сразу к двум архетипам: младенца (герой – подкидыш, не знающий отца и матери) и старца (как «отец» искусственно выведенных людей – иксродов). Структурно-семантической основой эпилога (по объему и значимости в тексте претендующего называться второй частью романа) явился миф о рождении героя, который представлен следующими элементами: мотивом нежелательного рождения, преследования матери, подбрасывания ребенка на порог, возвышения героя, мести родителям (эксперименты с иксродами). Если учесть параллелизм образа Филофея и кассандро-эмбрионов (еще не рожденных младенцев, не желающих появляться на свет и умножать зло), к перечисленному можно добавить мотив пророчества о нежелательных последствиях рождения (сигналы кассандро-эмбрионов), а также мотив духовного рождения, символизированного выбросом Филофея в открытый космос – верхнее море, что тождественно акту рождения, обозначенному в мифе о герое выбросом из лодки, корзины в реку (воду).

Еще одним мифологическим источником истории Филофея стал Соломон. В качестве эпиграфа использованы слова из Книги Екклесиаста, которая приписывается библейскому герою. Послание и исповедь Филофея можно соотнести с распространенными на Востоке «речениями мудрецов», в которых затрагивались «главные философские и религиозные проблемы – о тайнах мироздания и творении мира, о творце мира и как должен человек относиться к Богу, о смысле существования» [6, с. 191].

Мировосприятие Екклесиаста – «проповедующего в собрании» во многом перекликается с представлениями и взглядами Филофея. Айтматовский герой, совершивший открытие сигналов кассандро-эмбри-

онов и проникнувший в тайны бытия, находится в состоянии крайнего замешательства и отчаяния. Закономерность подобного состояния философски выражена в словах Екклесиаста: «Во многой мудрости много печали, и кто умножает познания, умножает скорбь» [1:18]. Екклесиаст ставит проблемы: почему Бог, сотворив прекрасный мир, не создал столь же прекрасным и человека; в чем смысл жизни, если ни прижизненно, ни после смерти нет воздаяния по заслугам; кто ответствен за совершаемое на земле зло? Последнюю проблему Екклесиаст решает однозначно: «Бог сделал человека правильным, а люди ищут разных замыслов» [7:29]. Позиция Филофея аналогична: «Бог тут ни при чем. Бог дал начало благословенной жизни. А дальше решаем мы сами» [3, с. 18]. Филофей совершает свой выбор в пользу добра активного – не имея возможности избавить мир от Дьявола в самом себе, совершает самоубийство как акт искупления вины.

Екклесиасту, заключившему: «Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, все – суета и томление духа!» [1:14], – обычно приписывают пессимизм в отношении земной реальности и неверие в реальность высшую. Позволим себе не согласиться с этой традиционной точкой зрения. Дело в том, что традиционный перевод не совсем точен: слово «хебел», переводимое обычно как «суета», имеет значение «пустое», «нестоящее», «нечто ничтожное» [6, с. 196]. Можно заключить, что «суета сует» Екклесиаста близка по семантике индусской *майе*, скрывающей Абсолютную реальность. Тогда возможно снять обвинение в непоследовательности и противоречивости мировоззрения Екклесиаста, необоснованности вывода: «Делай добро!» («Узнал я, что нет иного счастья для человека, как веселиться и делать добро в жизни своей» [3:12]). Результат рассуждений Екклесиаста, заключенный в призыве к добру как приобщению к Богу-Истине тождествен результату поисков Филофея в романе – обретению Истины как любви к миру в собственном сердце.

Примечательно, что ни Филофей, ни Екклесиаст не находят правильного ответа на вопрос о смысле жизни, пока не начинают искать причину зла не во внешнем мире, а в собственной природе. «Проповедующий в собрании» постиг эту истину на собственном опыте, а затем решил “сделать добро” – поделиться мудростью с другими. Так же и в романе Филофей свою предсмертную исповедь расценивает как предупреждение от повторения его ошибок: «Я нарушил самосознание общества», «Судный день мой настал... Я оставляю вам, люди, свою исповедь» [3, с. 175]. Герой Айтматова попытался возвести здание нового самосознания человечества, но верой в собственное мессианство лишь подточил его и без того хрупкие опоры. Так высокая цель была дискредитирована негодными средствами.

Образные корни подобной ситуации можно обнаружить в легенде о строительстве Иерусалимского Храма. Соломон подчинил своей власти и заставил руководить сооружением храма Асмодея, но тому удалось освободиться. Демон забросил Соломона в «дальнюю землю», а сам, приняв его образ, стал править в Иерусалиме. Иерусалим, таким образом, одновременно имеет два хозяина, причем истинный правитель находится в изгнании. В традиционной христианской трактовке под храмом понимается душа человека. «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?», – спрашивал апостол Павел (1 Кор. 3:16). Приняв во внимание двойственность души (храма) Филофея, в которой борются Бог и Дьявол, весь путь героя в романе можно считать скитаниями во искупление вины перед человечеством и ради освобождения храма своей души от Асмодея.

Параллель между Филофеем и Соломоном поддерживается мотивом жертвоприношения. Большую часть библейский герой жизни посвятил уничтожению культа Молоха, которому приносили в жертву детей. Самосознание Филофея движется от идеи жертвы к идее самопожертвования. Понятие «строительной жертвы», в качестве которой обычно выступали дети, опять возвращает к легенде о строительстве Иерусалимского храма, а самоубийство Филофея соотносится с добровольной жертвой, заложенной в основание храма нового человечества – Небесного Иерусалима. Трансформация библейского мифа и контаминация с Апокалипсисом позволяет сделать вывод о том, что эта жертва одновременно становится средством воскрешения храма для души космического монаха. Показателен выбор Андреем Крыльцовым псевдонима: наделяя героя именем Филофей, автор расширяет представление о «Третьем Риме» до планетарных размеров.

Итак, в романе автор создает сложный архетипический образ, который совмещает функции инициируемого (как сирота-подкидыш) и проводника в мировой инициации (в качестве отца иксродов). Таким образом, в истории Филофея парадоксально объединяются мотивы, восходящие к двум персонажам мифа о рождении младенца: героя и антагониста-отца. «Задача героя, – пишет представитель психоаналитической школы изучения мифа Дж. Кэмпбелл, – состоит в том, чтобы сразить сдерживающий аспект отца (дракона, подстрекателя испытаний, изверга-царя) и освободить от его оков жизненные энергии, которые будут питать вселенную» [7, с. 39]. Айтматовскому герою удалось победить наследие отца-насильника в себе. Он ранее, подобно своему отцу, жертвовавший интересами «рожденных» им детей-иксродов, на сей раз изменяет традиционный сценарий, жертвуя собой ради будущего эсхато-эмбрионов. В романе проис-

ходит трансформация негативного образа в позитивный. В образе героя наблюдается отталкивание от библейского мотива (Авраам, приносящий в жертву Исаака).

Мотив инициации связан с ключевым образом океана – «хранилища всемирного потопа». Как показал О. Ранк, мифы о потопе являются универсальным выражением мифа об изгнании, составляющем часть мифологической истории героя.

Литература

1. Ранк О. Миф о рождении героя. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 252 с.
2. Чингисхан – потрясатель вселенной. – Астана: Фонд И. Есенберлина, 2000. – 210 с.
3. Айтматов Ч. Т. Тавро Кассандры. Избранные произведения. – М.: ЭКСМО, 1996. – 432 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 2. – 719 с.
5. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М.; К.: ЗАО «Совершенство»-«Port-Royal», 1997. – 384 с.
6. Рижский М. И. Библейские вольнодумцы. – М.: Республика, 1992. – 236 с.
7. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М.: Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997. – 384 с.

И. В. Ащеулова
Кемерово

МОТИВ ПАМЯТИ В ЛИРИКЕ КУЗБАССКИХ ПОЭТОВ

Мотив памяти считается одним из универсальных в русской и мировой литературе. Он может воплощать несколько значений.

1. Память может представать в мифопоэтическом аспекте. Богиня памяти Мнемозина была дочерью Урана и Геи (семантика соединения земли и неба, в жизни человека – соединение земной ипостаси и добытийной, предшествующей рождению). Мнемозина рождает от Зевса девять дочерей-муз, покровительниц науки и искусства, среди которых Каллиопа – муза трагической поэзии и Эвтерпа – муза лирической поэзии, знаками которой являются флейта, свирель – символы поэзии и поэтов. Источник Мнемозины находится рядом с источником Леты, память и забвение противостоят друг другу, но одинаково утоляют жажду человека, ибо память бывает слишком тяжела. Поэтому в поэзии память и забвение становятся «вечными» элегическими темами [1, с. 161].

2. Память в философском смысле отсылает к Платону и его «припоминанию» (анамнезису) изначального, абсолютного или «детского» идеала.

3. Память реализуется непосредственно в культуре, предстает как ее память, память слова. Этот аспект возрождает связь предшествующей литературной традиции и современности, акцентирует мотив бессмертия поэта в слове, мотив призвания и предназначения поэта.

4. Память в психологическом и биологическом аспекте. Это способность организма сохранять и воспроизводить информацию о внешнем мире и о своем внутреннем состоянии для дальнейшего ее использования в процессе жизнедеятельности. Память связывает элементы жизненного опыта человека в единое целое, является одной из важнейших и необходимых предпосылок формирования его личности. В этом смысле память важна как опыт жизни [1, с. 353–354].

5. «Словарь русского языка» С. И. Ожегова дает еще одно значение памяти – как то, что связано с умершими, сохранение памяти о тех, кто ушел навсегда, тем самым осуществляется их воскрешение, обессмертивание. Здесь память выступает медиатором между двумя мирами, открывает границы бытия [3, с. 396].

Практически у любого поэта можно найти все перечисленные аспекты памяти, этот универсальный, архетипический мотив позволяет выйти к философским размышлениям и обобщениям. Не составляют исключения и кузбасские поэты: И. Киселев, С. Донбай, Б. Бурмистров, А. Ибрагимов, А. Правда, С. Самойленко. Рассмотрим несколько примеров развития данного мотива в их поэзии и попытаемся выделить общие закономерности.

Примером памяти как внутреннего психологического чувства, как опыта жизни, элегических воспоминаний о былом могут служить следующие стихотворения: С. Донбай «Воспоминание» из книги «Прелесть смысла» (1977), Б. Бурмистров «Я вспомнил, что где-то оставил…», «Был я с тобою и нежным и страстным..», «Вот и состарилась улочка тихая…», С. Самойленко «Угол зрения».

В стихотворении Донбая воспроизводится воспоминание о конкретной утраченной любви. То, что это любовь потерянная, говорит третья строфа: «Нас время отдельно и точно состарит, / Те дни не сбылись и не сбудутся вновь!». Время и обстоятельства не только разлучили влюбленных, но и забрали молодость и надежды, оставив старость и неизбежность случившегося. Именно поэтому прошлая вспомнившаяся любовь («нахлынули воспоминания толпою») воспринимается как единственная и главная. Но третья строфа – это настоящее время, это уже вывод, резю-

ме, главный же сюжет стихотворения, само воспоминание о любви – это ретроспекция, возврат в прошлое, и поэтому здесь нет ощущения потери, безнадежности, наоборот, черты возлюбленной (ямочки щек), шутки при встречах и расставаниях, разговоры, «незримая нить связанности» – все оставляет ощущение счастья, счастья полного, надежного, сбывающегося. Однако и в том зарождающемся чувстве было что-то, что не дало ему сбыться, и это «что-то» лирический субъект чувствует и тогда и теперь. Чувство любви сопровождается тревожными предчувствиями, ощущениями и «озимыми мыслями». «Озимый» – оставляемый под снегом на зиму и идущий в рост весной. Получается, что весенний рост, жизнерадостный, буйный, не случился, эти отношения так и остались в самом начале, не развились в весенний росток. Поэтому воспоминание о любви сопровождается невысказанным чувством вины двух людей перед судьбой, которая давала шанс сбыться чему-то «незримому», то есть бытийному, судьбоносному, но этим шансом не воспользовались, не разглядели, упустили. Следует отметить, что стихотворения о любви занимают у кузбасских поэтов около половины сборников. Разные грани памяти о любви показывают: Б. Бурмистров – «Эта женщина моя…», «Не снись, не надо. Поутру…», «Улеглась, устоялась погода..», «Сказала, что вышла на миг..»; А. Ибрагимов – «Любимая, как дни…», «Златозеленые кисти рябины…». В поэзии же С. Донбая можно выделить воспоминание как некий жанр, можно встретить стихотворения с такими названиями, как: «Воспоминание о научном коммунизме», «Воспоминание о жареной картошке», «Воспоминание о кинотеатре «Москва»», «Воспоминание о пионерском лагере» [4, с. 87, 216–217]. В этих текстах различные мгновенья жизни (любовь, студенческие годы, послевоенные годы, детство) оцениваются как самые дорогие и важные, ставшие основой для формирования внутреннего мира.

В стихотворении Б. Бурмистрова «Я вспомнил, что где-то оставил…» описывается не столько воспоминание о юности, сколько припоминание самого себя, своей души. Тема эта соприкасается с проблемой подлинности человека, верности самому себе, это тема городской прозы 1970–80-х годов. Это проблема экзистенциальна по сути, человек приходит к осознанию своей неискренности, неидентичности себе, осознанию предательства по отношению к собственной душе. Поэтому воспоминание о том, что душа осталась где-то позади и к ней нужно вернуться, есть первый шаг к изменению себя, своего пути, жизни. Возвращение в юность, к миру чистоты подается метафорически как возвращение в город чуда (Б. Гребенщиков «Есть город золотой…). То, что это мифический, нереальный, сакральный город-пространство, говорят такие ориентиры, как

туман (потусторонность) и врата. Обратим внимание, что употребление слова «врата» прямо отсылает к необыкновенности и сакральности пространства. В словаре В. И. Даля слово «врата» дается как церковное слово: двери алтаря, святые врата. Поэтому у Бурмистрова врата распахнутся не просто в юность как прошлое, ушедшее, но во вневременное, в вечность, в вечную молодость, где нет пошлых бытовых ситуаций, заставляющих душу изменяться и изменять себе. Это пространство, где душа вернется к состоянию гармонии и чистоты. Однако конфликт неразрешим, и мифический город, пригрезившийся лирическому субъекту, только иллюзия, а туман, мороз, стена, тяжесть души остаются как символы инфернального мира, настоящего времени, врата захлопываются, и назад дороги нет. Таким образом, данный пример показывает, как воспоминание о юности может раскрывать экзистенциальную проблему идентичности человека своей судьбе, себе самому. Этот тезис можно проиллюстрировать и таким четверостишием из стихотворения «Был я с тобою и нежным и страстным…» из сборника «Скажи люблю…» (2005): «Годы прошли снегопадами, ливнями – / То ли во сне, то ли все наяву – / Памятью доброй, мгновеньями дивными, / Светлой любовью я в мире живу» [5, с. 7].

В стихотворении С. Самойленко «Угол зрения» из одноименной книги (1994) [6, с. 71] можно увидеть не только память детства, но развитие сюжета жизни, берущего начало в детстве. Поэтому угол зрения здесь определенный – детство и его реалии. Говоря о поэтике данного стихотворения, невозможно не вспомнить И. Бродского и Б. Ахмадулину с их подробной фиксацией деталей реальности. А у Самойленко эта описательность еще и ретроспективна, описываются предметы, всплывающие в памяти, – это обратная перспектива, когда из памяти выбираются только значимые для поэта вещи, чувства, образы. Это, прежде всего, пространство шахтерского городка с каланчей, терриконом, футбольной площадкой, запуском воздушного шара, с кино про Чапаева и Фантомаса, с духовым оркестром по выходным. Вторая часть стихотворения – это описание дома и матери. А затем четкие воспоминания начнут давать сбой и окажется, что память пробуксовывает, движется по кругу детской считалки, напоминает нечеткую фотографию («Нет резкости, и память нетверда, / и фотография в глазах двоится»). Появляются смещенные, нечеткие образы, с точностью сказать: было или нет – невозможно, память начинает стирать многое, она имеет определенный угол зрения, а это чревато различными потерями для всей жизни поэта. Поэтому для него важен не точный срез памяти, а некие архетипы детства, вроде считалки, которая, имея непрерываемый круг счета, выводит к одним и тем же ассоциациям. Показательно, что в финальной части стихотворения меняется субъект

речи с первого лица единственного числа на первое лицо множественного числа («Оставим все как есть…»). Это изменение отсылает нас к целому поколению, воспитанному в одной эпохе и на одних идеалах, но вступивших в реальность, где идеалы разрушаются под властью времени и различных обстоятельств. Поэтому память детства нужна, чтобы помнить в себе все хорошее и ценное. Наше начало откликнется в нашем конце – отсюда финальные строчки, полные надежды: «Пусть спит пожарник, вертится юла, / шьет швейный агрегат о трех колесах, / срастаются без гипса зеркала, / склероза нет, и старость под вопросом». Искривленная перспектива взрослой жизни обретает смысл в детстве человека, в тех образах, которые оказываются неизменными.

Следующий аспект мотива памяти связан с памятью культуры. Память культуры у поэтов Кузбасса многообразна. Например, можно вспомнить знаменитый цикл И. Киселева «Встреча с Пушкиным», его же стихотворение «Моцарт», циклы А. Ибрагимова «Рим» и «Нас помнят…», стихотворения С. Донбая «Воспомнания об Элладе», А. Правды «Зима (П. Брейгель)», «Маргарита» и другие.

Чтобы проиллюстрировать мотив памяти в поэзии кузбасских поэтов, обратимся к циклу А. Ибрагимова «Нас помнят…» [7, с. 62]. Название сразу же заявляет тему причастности современности культуре, «мы» – это современные люди, но «мы» остались в разных веках, разных народах и культурах, поэтому важно замещение «мы помним» на «нас помнят», так раскрывается мысль о вписанности настоящего в древнейшую культуру. Первая стадия памяти культуры связана с двумя древнейшими мифологиями и цивилизациями: греческой и египетской, можно увидеть в текстах противопоставление Запада и Востока, а упоминание кипариса есть символ связанности жизни и смерти, дерево печали и мистический знак смерти (Гадес), дерево основных греческих богов: «Нас помнит лазурь Атлантиды, / И огненный кипарис! / Потоп… а потом пирамиды, / И девятитайный Мемфис». В первом стихотворении цикла зашифрована мысль о великом расцвете цивилизаций и их дальнейшем упадке, что достаточно закономерно в истории человечества: «И вновь в оперении света, / В звериный низвергнулись круг!».

Второе стихотворение «Нас помнит Афина-Паллада» связывает не просто Афину и Зевса как символы греческой мифологии, но рождает тему вечности слова-логоса, так как в греческой мифологии Афина выражала мысль Зевса в действии, слово-логос гармонически преображало действительность, а упоминание имени Орфея отсылает к искусству поэзии, поэтического ремесла, можно усмотреть здесь обожествление роли поэта, своим словом способного преодолеть время и простран-

ства, присутствовать в любой культуре. Далее последовательно в третьем, четвертом, пятом и шестом стихотворениях в памяти возникают: Рим, Тибет, Мекка и Русь. Это пространства, отсылающие к великим культурам и философиям. Местоимение «Я», появляющееся в словосочетании «Все-Я Руси», символизирует соединение с Россией, ее историей и культурой, а поэтическое слово предстает как божье откровенье, «речь из пречистых ран», слово Христа и слово поэта оказываются равны между собой. Поэтому поэты, связывающие словом пространства, культуры и религии, обретают Царствие Небесное, где торжествует дух.

Память в философском аспекте представлена, на наш взгляд, в стихотворении И. Киселева «Память» из книги «Четыре дождя» (1971) [8, с. 78–79]. Это достаточно программное для Киселева стихотворение, в котором отразились размышления поэта о природе памяти. Заглавие и первую строку стихотворения в данном случае можно рассматривать как тему, концептуальный тезис, а весь текст стихотворения – как рему, ответ, развертывание тезиса. Именно поэтому стихотворение читается как повествовательный рассказ по определенной проблеме. Это подтверждает и стихотворный размер – двухстопный анапест. По замечанию М. Л. Гаспарова, трехсложные размеры отличаются подчеркнуто нейтральной семантикой, они применимы для любой тематики и воспринимаются как «стихотворная проза» [9, с. 179]. Таким образом, структура стихотворения заранее задает повествовательную стратегию, это философское размышление о памяти.

Стихотворение строится как диалог лирического субъекта и некоего доктора:

Как устроена память?
Догадайся поди.
И какими тропами
Память ищет пути?
…
Но ответ у ученых
На вопрос мой готов:
Сотня ламп электронных,
Километр проводов.

– Вы рукой не машите!
Все: и мудрость, бред –
Сохранится в машине
До скончания лет!
…

Что ж, я верю в науку
И рукой не машу.
– Доктор, можно на ухо
Потихоньку спрошу? [8, с. 78–79].

Причем обращение «доктор» можно понимать по-разному. Это и доктор наук, и доктор-врач, потому что память воспринимается лирическим героем как нарост, болезнь, наваждение, мешающее жить беззаботно. Доктор явно отсылает к рациональному и разумному восприятию реальности, отсюда и рациональное объяснение памяти – это «таблицы и числа», информация, которую можно записать и хранить в памяти компьютера. И лирическому герою не чужда эта точка зрения, он признает, что «верит в науку». Однако сомнения одолевают героя, поэтому диалог с доктором превращается в монолог и череду вопросов – «можно спрошу?», так в текст стихотворения входит второй элемент оппозиции: рациональное, / интуитивное. Проследим варианты вопросов: «А улыбку любимой, / Записать вы смогли б?»; «Машина помнит запах цветка?»; «А звезду над водою»; «А девчонок у школы, / Что хохочут взахлеб?». Перед нами два природных образа – цветок, звезда / луна и два образа, связанных с жизнью человека – любимая и хохочущие девчонки (знак беспечности). Вместе же эти образы предстают как элементы неделимой реальности, которые невозможно уложить в память ЭВМ. Это память, связанная с познанием жизни, любви, радости и красоты, своего места в мироздании, воспоминаний детства. Это экзистенциальные основы человеческой жизни, открывающие жизнь души, ее «рас-пространение» в бытие, ее отклик на «зов бытия» (Хайдеггер). Поэтому ответ на вопрос «Как устроена память?» заключен в проживании человеком своей жизни, состоящей из «боли и нежности», из глубин и душевных «метелей». Проживая жизнь и накапливая воспоминания о ней, человек обретает самого себя, интуитивно обретает знание о прошлом и будущем. Безусловно, Киселев придерживается точки зрения «лириков», отражающих чувственное переживание мгновений жизни, без попытки проникнуть в тайны бытия с помощью науки.

Примером мифопоэтического развертывания мотива памяти может служить стихотворение И. Киселева «Ударит ветер, вдоль столетий вея…» из книги «Ночные реки» (1980) [8, с. 166]. Стихотворение посвящено Тарковским: отцу и сыну – поэтому в тексте узнаваемы мотивы, характерные для творчества того и другого. Это мотив книги, рукописи, предназначения поэта, являющийся одним из центральных в поэзии Арсения Тарковского, и мотив зеркала, отсылающий к одноименному филь-

му Андрея Тарковского. Основная мысль стихотворения заключается в отражении сюжета призвания поэта (и вообще человека творческого), но это не архетипическая ситуация становления поэта-пророка, а следование своей судьбе изначально, без вмешательства высших сил. Сюжет реализуется на нескольких уровнях. Во-первых, это композиция стихотворения. Первая и последняя строфы представляют собой рамку: зачин и финал-вывод, объединенные мифом об Орфее. Внутри этой рамки три строфы написаны в форме обращения к предполагаемому поэту, где предсказывается его поэтическая судьба. Стихотворение написано классическим 5-стопным ямбом, что позволяет увидеть в стихотворении традиции послания, элегии, философской миниатюры (М. Гаспаров) [9, с. 122]. Во-вторых, сюжет призвания поэта проявляется на семантическом уровне, это философское размышление о пути поэта, на что, собственно, указывает сама структура стиха.

Итак, в начале пути поэта лежит некий знак, например, ветер как одна из стихий бытия, или образ книги, собирающей в себя смыслы бытия, или крик как образ звучащего слова. Этот знак заставляет поэта действовать – «Ты взял кифару в руки», то есть откликаться на зов бытия, мира, реальности. Кифара здесь выступает как древнейший инструмент поэта, наряду с лирой данный певцу-поэту богом Аполлоном. Если кифара в тексте стихотворения – знак избранности, предназначения, то зеркало становится синонимом иных миров, открывающихся перед поэтом и его взором. С помощью зеркала потустороннее проникает в душу и поэзию («И зеркала волшебного стекло, / Тебе навеки душу обожгло»). Третья строфа декларирует зависимость поэта от его инструмента: языка, голоса, слова. Киселев как бы повторяет мысль Тарковского о вечном стремлении поэта к Слову, любым его выражениям и смыслам. Эту строфу можно прочитать в контексте творчества Арсения Тарковского, для которого понятия Слова, Словаря, Языка, Книги, Рукописи содержали мысль о бессмертии поэта. Поэтому голос всегда владеет «жизнью и судьбой». Далее сюжет призвания поэта развивается в четвертой строфе как мысль о вечном возвращении истинного поэта: «И, вновь родившись, вновь получишь ты, / Все те же и надежды и утраты...». Можно сделать вывод о том, что смерть не властна над поэтом, ибо и после смерти, перевоплотившись, он вернется к своим словам и мыслям. Но главный тезис стихотворения, на наш взгляд, содержится именно в «рамке» – повторе строк об Орфее и Эвридике. Обратимся к этим строкам.

В первой строфе они звучат следующим образом: «Еще не раз оглянутся Орфеи, / На медленных прозрачных эвридик». В последней строфе: «Еще не раз оглянутся Орфеи, / На медленных печальных эвридик…».

Вспомним, что в мифе об Орфее и Эвридике это самый драматический момент, Орфей с помощью своей божественной игры вызволяет Эвридику из Аида, но нарушает запрет не смотреть на нее и оглядывается. Эвридика вновь возвращается в Аид. Что же заставляет Орфея нарушить запрет, почему не хватает терпения? Ответ Киселев дает тот же, что и Мандельштам в своем стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» – это любовь. Таким образом, любовь находится в начале призвания поэта, когда он слышит ветер бытия, и в финале жизни, и в следующей жизни. И искусство, и природный мир, и жизнь человека движется по ритмам любви. Именно ради этого «орфеи»- поэты всех времен творят свои слова. Таким образом, через актуализацию мифа об Орфее И. Киселев приходит к мысли о предназначении поэта в реальности, культуре, бытии.

Итак, на нескольких примерах мы проследили изменение мотива памяти в творчестве кузбасских поэтов. Можно утверждать, что поэзия Кузбасса, как и современная русская поэзия в целом, обращается к различным аспектам универсального архетипического мотива памяти. Память становится основой для восприятия жизни, любви, места человека в бытии, культуре, поэзии. Память приобретает семантику идеала, который становится мерилом поступков человека. Грустные, печальные или радостные, светлые воспоминания о событиях собственной жизни, запечатленные в стихотворениях кузбасских поэтов, отсылают к традиционным в русской поэзии жанровым стратегиям – элегии, лирическому стихотворению. Восприятие памяти в философском аспекте обнаруживает экзистенциальные основы существования индивида в бытии. Мотив памяти становится объединяющим мотивом для всей поэзии Кузбасса.

Литература

1. Мифы народов мира: в 2 т. – М., 1991. – Т. 2.
2. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1987.
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1988.
4. Донбай С. Стихотворения. – Кемерово: Изд-во «Сибирский родник», 1996.
5. Бурмистров Б. Скажи люблю… – Кемерово: Сибирский писатель, 2005.
6. Самойленко С. Неполное смыкание век. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000.
7. Ибрагимов А. Тело судьбы. Стихотворения. – Кемерово, 1990.
8. Киселев И. Благодарю, земля, благодарю… Стихотворения. Поэма. – Кемерово, 1993.
9. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2002.

Раздел 3. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ РАКУРСЕ

И. Г. Умнова
Кемерово

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ОПЫТ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Материалом для данной статьи послужили наблюдения за активно протекающими процессами обновления в сфере научных исследований отечественных музыковедов. Изменения в сложившемся к концу XX столетия круге проблем, привлечение учеными-музыкантами достижений из смежных областей знания (философии, эстетики, литературоведения и других), обогащение содержания сквозными «идеями» других видов искусства, наконец, выделение в сфере наук социально-гуманитарного цикла культурологии как самостоятельной дисциплины – вот те первопричины, инициирующие во многом стихийную рефлексию автора. Не претендуя на обстоятельность, универсальность выводов и обобщений, долгосрочность прогнозов (это дело будущего), подчеркнем, что в предлагаемом обзоре существующей проблематики важно было затронуть некоторые аспекты формирующегося между музыковедением и культурологией виртуального диалога, раскрытие специфики которого в дальнейшем может послужить темой самостоятельного исследования.

Современное отечественное музыкознание, постепенно освобождаясь от навязываемых ему на протяжении десятилетий «советского периода» идеологических клише и соприкасаясь с другими научными отраслями, в начале XXI века представляет собой разветвленную и многоуровневую область знания. Помимо составляющих ее традиционных разделов – теории и истории музыки – имеются новые направления, порой малоразработанные, либо находящиеся в стадии становления. Музыкальная археография, музыкальная лексикография, музыкальная лексикология, музыкальная семиотика, музыкальная психология, музыкальная этнология, а также социология музыки, музыкальная критика и другие разделы науки – вот далеко не все дисциплины, которые предполагают не только различные информационные базы, но и особые подходы и методы исследований (подр. см. [1]). Следует указать и на активное внедрение в музыкальное образование компьютерных технологий, что

инициировало в 80-х годах прошлого столетия планомерную работу по музыкальной информатике (подр. см. [2]).

Сложный процесс взаимодействия музыкознания с другими гуманитарными направлениями в последнее время заявляет себя все активней. Так, к концу XX века актуализированным оказался круг трудов, посвященных проблеме философии музыки и обоснованию культурологического подхода к анализу музыки. Сущность многих изысканий в указанной сфере неотделима от рассмотрения философской потенциальности музыки как особого языка культуры. Не имея возможности в рамках данной статьи указать все имена философов-романтиков, во многом подготовивших в своих работах теоретическую базу для культурологического подхода к анализу процессов в музыкальном искусстве, назовем Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Методологические положения сформулированы и отечественными учеными, среди которых обратим внимание на идеи философов А. Лосева и М. Кагана, теории музыковедов Б. Асафьева и В. Медушевского, В. Бобровского и А. Сохора, Г. Орлова и Е. Назайкинского и других.

Отметим, что приведенные в рамках одного абзаца имена маститых ученых, безусловно, не могут ассоциироваться с единой школой, поскольку в первую очередь привлечены автором статьи в целях подтверждения существующего во взглядах на те или иные проблемы разнообразного, порой полярно разноуровневого научного спектра. Однако считаем необходимым соотнести отдельные труды и мнения исследователей, которые бы обозначили появившиеся в музыкознании последних десятилетий некоторые аспекты культурологических подходов в анализе художественных явлений.

Широко известна точка зрения А. Ф. Лосева: «…общественность является только *условием*, но никак не *предметом* музыкального творчества и восприятия <…> всякое музыкальное произведение есть явление общественное, или общественно-личное, историческое, социальное, и, если угодно, даже социологическое. Но подлинный предмет музыкального произведения, даже тогда, когда ему дано какое-нибудь историческое название, не имеет никакого отношения ни к социальной, ни к исторической области и уж тем более не содержит в себе ничего социологического <…>. Таким образом, физика, физиология и биология, психология, социология и история *изучают* только те или иные *условия возникновения или восприятия музыкального предмета* (выделено мной. – *И. У.*), но ни в малейшей степени не показывают самого *предмета* музыки» [3, с. 318]. Процитированный фрагмент статьи, написанной в 1978 году, включает также упоминание А. Ф. Лосева об использованных им в собственной эстетической практике принципов анализа явлений музыкального искус-

ства в соотнесении с социально-историческим развитием, а также с учетом культурно-исторической типологии. В настоящее время культурно-исторический подход не только широко используется музыковедами, но и получил свое преломление в ряде оригинальных научных концепций. Сопоставим приведенное высказывание с существующей сегодня музыковедческой практикой.

Напомним, что в центре исследовательских изысканий ученых всегда находится профессиональное, так называемое академическое творчество композиторов, а основными ракурсами их аналитической деятельности становятся параметры индивидуального стиля, эволюция жанров и форм, гармонические и фактурные особенности, образно-смысловые ориентиры и обусловленные ими элементы музыкального языка. Все перечисленные, а также другие неуказанные проблемы тесно взаимосвязаны, пользуясь терминологией А. Лосева, с *предметом* музыки. Однако в последние десятилетия важнейшей тенденцией отечественного музыкознания становится рассмотрение различных составляющих музыкального искусства в возможно более полном контексте культуры. В качестве примеров назовем исследование Т. Н. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (М., 1991), монографию А. В. Богдановой «Музыка и власть (постсталинский период)» (М., 1995), работу Т. Басмановой и Е. Уфимцевой «Зарубежная музыка XX века в контексте ведущих течений художественной культуры» (Екатеринбург, 1998), книгу Е. Уфимцевой «XX век в музыке Запада. Пути эволюции. Перспективы» (Екатеринбург, 2003), научный труд Н. Велижевой «Специфика новоевропейской музыкальной культуры и методологические проблемы анализа семантики музыки» (Екатеринбург, 2004) и другие (подр. см. [4]).

В качестве «пограничных» исследований музыковедов, использующих комплекс культурологических, социологических, краеведческих подходов в решении проблем, назовем работы, на сегодняшний день широко распространенные. В их числе: «Хоровая музыка Чувашии в аспекте специфики национальной культуры» Т. В. Смеловой (М., 1997); «Становление хорового исполнительства на Южном Урале» С. И. Мирошниченко (Магнитогорск, 1999); «Функционирование форм музыкальной жизни в индустриальном сибирском городе (Барнаул, 80-е годы XX века)» О. Ф. Турчиной (Новосибирск, 1999); «Музыкальная культура Оренбуржья: история и современность (архивные изыскания)» Б. П. Хаврорина (Магнитогорск, 2006) и другие. Появление подобных работ не случайно, поскольку музыкальная жизнь российской провинции всегда играла существенную роль в становлении отечественного искусства, в развитии национальной культуры. Подчеркнем, что центральной проблемой исследования в аналогичных изысканиях становится не «сам *предмет* му-

зыки», а история развития музыкальной культуры региона. Осмысление музыкальных процессов в контексте культуры России является, как известно, одним из ведущих направлений музыкальной науки.

Однако обратим внимание на то, что в отечественном музыкознании уже в достаточной степени осмыслена история развития национальных музыкальных традиций, профессионального композиторского творчества бывших союзных республик СССР, российских и сибирских автономий, в то время как музыкальная жизнь собственно русских региональных центров – Урала, Сибири, Дальнего Востока – в исследовательское поле введена крайне слабо. Необходимо также комплексное исследование региональных тенденций русской музыкальной культуры, которое позволило бы выявить как генеральные направления развития в функционировании музыки, так и своеобычные преломления общероссийских процессов в музыкальной жизни конкретной области или крупного города-мегаполиса. Таким образом, одним из актуальных аспектов современного отечественного музыкознания становится музыкальное краеведение.

Назрела необходимость музыковедческой оценки интенсивно развивающейся с конца XIX века и до настоящего времени такого исторически самостоятельного явления музыкальной культуры, как сольное, ансамблевое и оркестровое исполнительство. Анализ многолетней разносторонней творческой деятельности концертирующих коллективов, расширяющий представление о музыкальной жизни того или иного региона, всей России в целом, позволит не только воссоздать картину общественной и культурной жизни, но и определит их влияние на формирование и развитие других профессиональных и самодеятельных коллективов. Одной из первых научных работ в этой области стала диссертация С. А. Звягиной «Русский академический оркестр ГТРК «Новосибирск» (вопросы истории формирования и развития)» (Новосибирск, 2007), посвященная целостному изучению истории одного из старейших в Сибири профессиональных музыкальных коллективов. Перечислим некоторые проблемы, получившие освещение в исследовании музыковеда: реконструкция ряда неизвестных до настоящего времени страниц истории коллектива и музыкальной жизни Новосибирска; выявление форм и видов творческого сотрудничества; анализ наиболее значимых для развития оркестра культурных связей, оказавших воздействие на репертуарную политику и способствовавших формированию художественной индивидуальности коллектива. Одной из важных стала задача определения основных направлений деятельности оркестра, а также анализ их развития в исторической перспективе.

Вместе с тем, следует напомнить о сохраняющих свой «традиционный» характер монографических исследованиях, которые насыщены об-

щеэстетической проблематикой и отражают определенную вовлеченность музыкального искусства в сложную жизнь общества. Это, например, работа Л. Д. Никитиной «Советская музыка: История и современность» (М., 1991), «Культурология для культурологов» (М., 2000) А. Я. Флиера и другие. Особо отметим книгу А. В. Михайлова «Языки культуры. Учебное пособие по культурологии» (М., 1997), как труд автора, оригинально преломляющего многие положения философии музыки А. Лосева. Широко представляя общегуманитарную концепцию европейской культуры Нового времени и XX века, ученый, наряду с традиционным методом изучения эволюции как смены явлений, отстаивает идею о сосуществовании различных пластов истории в художественной культуре.

Следует также сказать и об изданиях, получивших академический статус коллективных научных трудов философов, историков, искусствоведов, воспроизводящих летопись отечественной культуры в ее исторической перспективе. Особый интерес представляет книга «Русская художественная культура второй половины XIX века» (М., 1988), в которой собраны очерки истории русского театра, музыки, музыкальной критики, изобразительного искусства и архитектуры. Складываясь в общую картину отечественной культуры, отдельные характеристики творческой деятельности высветили существующие аналогии и параллели в системе художественных, социальных, нравственных ценностей эпохи. Важно и то, что характеристике искусства и предметной среды (архитектура города, интерьер) предшествовало описание социальных и идейно-эстетических принципов.

В качестве широкомасштабного исследования, посвященного целостному вкладу отечественного музыкального искусства (в том числе и русского зарубежья) в историю мировой художественной культуры XX века, назовем коллективную монографию «Русская музыка и XX век» (М., 1997). Следует также обратить внимание на трехтомное издание материалов, представивших культурное наследие Западной и Восточной Сибири в систематизированном виде и осветивших разные аспекты музыкально-исторического процесса: «Музыкальная культура Сибири» (Новосибирск, 1997). Подчеркнем, что в изучении музыкальной культуры Сибири музыковеды и этномузыкологи опирались на культурно-исторический метод исследования, ими была освоена широкая источниковедческая база. Важно и то, что в музыкознании данный труд стал первым образцом сорокалетней коллективной научной деятельности исследователей региона, преподавателей и студентов Новосибирской государственной консерватории.

Большое значение для изучения целостной картины устроения европейской профессиональной музыкальной культуры (особенной ветвью

которой с XVIII века является также и русская музыка) имеет активно развивающаяся, общая для музыковедов и культурологов концепция понимания музыки «интонационной тканью культуры» (Л. Закс). В данной сфере авторами оригинальных методологических положений в различные десятилетия являлись музыковеды Б. Яворский, Б. Асафьев, В. Бобровский, А. Михайлов и другие, обосновавшие интонационную, функциональную, семантическую теорию музыкального содержания. Пониманию композиторского творчества в целом, а также конкретных произведений в ракурсе контекстуальных связей музыки и культуры способствуют суждения Л. Закса, подчеркивающего «идеальную предметность» музыки.

Философ определяет функцию музыкального искусства как способность к интонационно-звуковой объективации смысловой сути и конкретного смыслового богатства общекультурных явлений. Ученый уверен, что музыка «моделирует наиболее общие свойства и структуры действительности – времени, движения, конфликтности и т. п.», тем самым отражает в типизированном виде «социокультурные представления, входящие в музыкальное содержание». Процитируем высказывания далее: «Отсюда ясна *неотделимость музыкальных концепций от сферы центральных для культурного сознания представлений и понятий* (выделено мной. – *И. У.*) (включая самые общие, мировоззренческие категории), определяющая глубочайшую, сокровенную и органическую программность музыки…» [5, с. 27].

В связи с вышесказанным напомним некоторые положения исследования музыкального мышления В. П. Бобровского – ученого, разрабатывавшего собственную методологию анализа музыкальных произведений. Характеризуя этапы творческого акта, стремясь рассмотреть систему, порождающую музыкальное произведение, В. П. Бобровский подчеркивал, что связь с жизнью искусства, в том числе музыки, отражающей действительность в художественном сознании, осуществляется далеко не однозначно. Процитируем высказывание ученого: «Итак, в искусстве, в частности – в музыке, жизненная реальность предстает в эстетически прекрасной и – в результате мировоззренческой оценки – этически очищенной форме <…> *в результате художественного переплава явлений действительности и впечатлений от нее в материальную субстанцию музыки вносятся эстетическое и этическое* начало (выделено мной. – *И. У.*)» [6, с. 9].

Говоря о музыкальном произведении как о специфической художественной структуре, В. Бобровский подчеркивает, что в нем всегда отражена и личность его создателя. «Поскольку художественное произведение <…> несет на себе отпечаток личности, ее “диалога” с реалиями действительности, то его нельзя воспринимать как замкнутый

в себе континуум, как только объект. Музыкальное произведение с особой ясностью обнаруживает себя и как субъект, познание которого не монологично, а диалогично» [6, с. 14]. Уточняя детали процесса осмысления содержания музыкального произведения, ученый обращает внимание на его взаимосвязь с временно́й координатой: «Каждое *новое проникновение во внутреннюю* духовную *суть музыкального произведения открывает* что-либо *новое*, ранее еще не познанное. Во-вторых, *в процессе социально-исторического развития меняется* и общая для данной эпохи *зона индивидуальных трактовок* (выделено мной. – *И. У.*) <…>. Социально обусловленная переоценка ценностей происходит даже в пределах десятилетий» [6, с. 15].

Зафиксированное в высказывании музыковеда тонкое наблюдение о «вечной жизни» классического произведения, а точнее – глубокое понимание универсального характера *предмета* музыки, по-разному реализующего свою суть в контексте изменяющихся культурно-исторических условий, может послужить своеобразным импульсом для исследования проблемы многовекового художественного претворения ряда бессмертных образов и сюжетов. В подтверждение вышесказанному приведем несколько примеров и, во-первых, назовем темы международных конференций, состоявшихся в Новосибирске: «Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе» (1997) и «Мифема “Дон Жуан” в музыкальном искусстве и литературе» (2000). Во-вторых, укажем диссертационные исследования О. В. Немковой «Ave Maria. Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве» (Ростов-на-Дону, 2002) и Т. Ф. Ильиной «Орфическая тема в ранней опере» (Новосибирск, 2002). Без сомнения, параллельному рассмотрению и сопоставлению музыковедами различных трактовок, а также дальнейшим исследовательским обобщениям способствовал комплексный подход, основанный на совмещении историко-культурологического и контекстуально-аналитического ракурсов. Думается, что при решении проблемы взаимовлияния различных видов искусств, а также в освещении специфики воплощения в музыке мифологической и христианской образности авторами диссертационных работ широко использовались сведения из различных стилевых пластов музыкальной культуры.

Укажем еще один актуальный аспект в современных исследованиях музыковедов, фиксирующий культурологический подход не только при анализе художественных явлений, но, прежде всего, в осознании роли личности творца в общекультурном процессе. Феномен самобытного мастера, каковым в музыкальном искусстве являются композитор, исполнитель или дирижер, отличающиеся захватывающей силой воздействия на слушателя-современника, позволяет разрабатывать проблему влияния

творческой личности на социокультурную ситуацию. В контексте сложных процессов реорганизации российского общества в постсоветский период художественная деятельность даровитого музыканта, определяющая духовные критерии и позитивные идеалы для нынешнего поколения соотечественников, может быть раскрыта с позиций философско-эстетической и мировоззренческой парадигмы. Это в дальнейшем позволит научно обосновать художественный вклад незаурядной творческой личности в российскую или мировую культуру, либо в культурную жизнь региона. Среди научных трудов, посвященных данной проблематике, назовем книгу В. С. Ценовой «Неизвестный Денисов: Из записных книжек (1981–1986, 1995)» (М., 1997), монографию О. Л. Девятовой «Художественный универсум композитора С. Слонимского» (Екатеринбург, 2003), исследование О. Л. Акопяна «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологического творчества» (СПб., 2004) и другие. Особый интерес представляют издания, характеризующие с позиций культурологического подхода музыкантов, являющихся во многих отношениях легендарными личностями: труд М. С. Друскина «Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды» (Л., 1982), книга Е. И. Чигаревой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика» (М., 2000) и другие.

Изучение отечественной, как и любой другой, музыкальной культуры невозможно без анализа развития в ней музыкально-критической мысли. Выработанная в настоящее время методология анализа современной музыкальной жизни, творчества и исполнительства основывается на понимании закономерностей образования жанров критических материалов, владении системой формирования языковых средств. Умелое пользование музыковедами-публицистами философской, научной, исторической и литературно-художественной терминологией позволяет адресовать статьи и репортажи самой широкой аудитории читателей. Не случайно в начале нового тысячелетия отечественная музыкально-критическая мысль фиксируется в многочисленных изданиях, среди которых особое место занимают журналы-альманахи «Музыкальная академия», «Музыка и время», «Музыкальная жизнь» и другие.

Имеет смысл привлечь внимание и к динамично развивающейся дисциплине «Музыкальная иконография», направленной на «…выявление описание, изучение, каталогизацию и систематизацию художественных изображений и фотоснимков музыкантов, музыкальных инструментов, воплощений музыкальных сюжетов в произведениях живописи, графике, в скульптуре, керамике и т. п.» [1, с. 32]. Благодаря изысканиям ученых этой сферы оказывается возможной реконструкция общей картины музыкальной жизни и своеобразной обстановки той или иной исторической эпохи.

Завершая краткий обзор далеко не всех составляющих современное отечественное музыкознание направлений, обратим внимание на возникающее своеобразное встречное движение, предпринимаемое учеными-культурологами. Имеется в виду, например, диссертационное исследование Л. М. Крымовой «Функции музыки в генезисе западной культуры» (Кемерово, 2006), в рамках которого решалась проблема разработки метода выявления и анализа функций музыки, релевантного культурологическому исследованию. Введенные ученым понятия «системной» и «структурной» функции музыки, разработанный алгоритм последовательности познавательных процедур метода выявления и анализа функций музыки в культуре, думается, могут привлечь внимание музыковедов, что, безусловно, выявит новые области для реализации диалога между музыкознанием и культурологией.

Литература

1. Демченко А. И. Актуальные направления современного музыкознания // Наука и художественное образование: материалы Всероссийской конференции. – Красноярск: Изд-во КГАМиТ, 2003. – С. 31–38.
2. Полозов С. П. Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2002. – 208 с.
3. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
4. Музыкальная наука // История современной отечественной музыки: учеб. пос. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3. – 656 с.
5. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке // Музыка–Культура–Человек. – Свердловск, 1988. – С. 9–44.
6. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.

Т. И. Мороз
Кемерово

ЖИВЫЕ СИМВОЛЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА

Музыка идеально выражает символ.
Символ поэтому всегда музыкален.

А. Белый

Музыка и весь исторический ход развития данного вида искусства предстают как неотъемлемые части общекультурного процесса. И музыкальный опыт, в котором музыка обретет свое существование и раскрыва-

ется как мир смыслов, в значительной степени определяется культурно-историческим контекстом. Вместе с тем, следует пристальнее рассмотреть специфически музыкальный опыт как особый культурный феномен, который оказывается не только способом постижения культуры, но и выполняет культуротворческую функцию.

Как известно, исходной точкой в вопросах культуры всегда оказывается человек. В начале XX века А. Белый писал, что лишь в опоре на внутренне-реальный в нас опыт, как внутренне-переживаемый, берет начало культура. Музыкальный опыт, как опыт внутренний, с присущими ему специфическими свойствами и закономерностями, активизируя «сущностные силы человека», способствует действенному включению в человеческое бытие и постижению через непосредственное переживание исходных смыслов духовной культуры. Музыкальный опыт вскрывает пласт предельных содержаний человеческого бытия и пробуждает то начало, посредством которого возможно постижение Высших смыслов, рождая новое понимание себя, мира и своего места в нем.

Подобного рода постижение смысловой сущности жизни обретает свое выражение в символических формах. Символы, пронизывая культурный континуум, выступают «механизмом единства культуры» (Ю. М. Лотман) в целом. Но прежде чем рассмотреть специфически музыкальный опыт в аспекте символичности, следует остановиться на понимании символа.

Символ оказывается достаточно сложным онто-гносеологическим феноменом. Отличаясь от иных средств выражения, изображения или обозначения, как считает Ю. М. Лотман, символ выступает конденсатором всех принципов знаковости и одновременно выводит за пределы знаковости [6, с. 249]. Очевидно, что природа символа не исчерпывается частным случаем знаковости.

А. Ф. Лосев, рассматривая этимологию термина «символ», отмечает, что значение греческих слов «symbolon», «symballo», от которых происходит этот термин, указывает на «совпадение двух планов действительности, а именно на то, что символ имеет значение не сам по себе, но как арена встречи известных конструкций сознания с тем или другим возможным предметом этого сознания» [7, с. 14]. Символ всегда указывает на существование иного, с которым только вместе они составляют единое целое. Эта двойственность как «потенциальная внутренняя полнота» получила свое емкое выражение в формуле, заданной А. Ф. Лосевым относительно символа – «нераздельность и неслиянность».

Обладая мощным смысловым зарядом, особой смысловой глубиной, символ несет в себе некую «динамическую тенденцию», в которой и заключена столь мощная сила символа. Как пишет П. Тиллих, символы

являются не только знаками, указывающими на обусловленные смыслы, но также символами реальности, к могуществу которой они причастны. На вопрос: «Зачем нужны символы?» – Пауль Тиллих отвечает: «Чтобы открыть доступ к скрытым и иначе недостижимым уровням реальности» (цит. по: [10, с. 367]).

Через символ, по мысли Э. Нойманна, «нам виден фрагмент унитарной реальности – более глубокой, более первичной и, в то же время, более полной, – реальности, которую мы совершенно не в состоянии объять нашим разделенным сознанием» [11, с. 226]. Переживание символа рождает непередаваемое и непереводимое, необъяснимое чувство целостности. В связи с этим следует отметить и психологическую функцию символа. «Символ ведет нас к утраченной части целого человека… Он залечивает нашу расщепленность, нашу отчужденность в жизни… Он связывает нас со сверхличными силами, которые являются источником нашего бытия и значения» [цит. по: 10, с. 118–119]. Рожденные из непосредственного переживания во внутреннем опыте, символы оказываются выражением содержаний, недоступных поверхностному уровню сознания, но экзистенциально значимых. Постичь смысловое содержание символа одним усилием ума невозможно. Человек должен их пережить в себе.

Искусство, наряду с философией, наукой, религией, выступает в качестве одной из форм символизации. Но в процессе символизации различные искусства проявляют свою природу по-разному. Символ предназначен не только для обозначения, но и выявления непостижимого в чувственно воспринимаемом. В связи с этим, звучание оказывается наиболее идеальным, «чистым» воплощением символа. Еще Ф. Шеллинг в «Философии искусства» определял звучание как «первоначальное облечение бесконечного в конечное». Само звучание музыки оказывается символом иного. Музыкальная материя не исчерпывается только звуковым явлением. Среди различных подходов в осмыслении музыкального искусства прослеживается традиция выделения «звучащей» и «незвучащей» основ в бытии музыки. Представителями данной традиции (Р. Ингарден, Н. Гартман, А. Ф. Лосев, М. Аркадьев) в основе музыкального процесса усматривается некий глубинный слой, который, отличаясь от физического звучания, оказывается его фундаментальной причиной – «незвучащий экспрессивно-пульсационный континуум» (М. Аркадьев). Выступая онтологической формой «музыкально становящегося смысла», в отличие от эстетической – «звучащей», по мысли А. Ф. Лосева, представляя собой трудно уловимое и в большинстве случаев трудно обозначаемое, открывающееся лишь в переживании, данная «незвучащая» материя музыки как особый внутренний слой оказывается самым важным – глубинной сущностью музыкального процесса.

Специфика предмета в каждом виде искусства накладывает свой отпечаток и, прежде всего, в той или иной мере выявляет изначально заданный в символе живой тип связи – «нераздельности и неслиянности». В музыкальном опыте невозможно и недопустимо отчужденное понимание – только *постижение* путем вовлечения в постигаемое. Постижение, безусловно отличаясь от познания и понимания, осуществляется на неком пределе человеческих возможностей, являя высший уровень понимания. Н. А. Мусхелишвили и Ю. А. Шрейдер отмечают, что при постижении происходит не схватывание идеи через текст, но проникновение с помощью текста в новые пласты реальности. «Эта реальность постигается не только с помощью текста, но с помощью некоторого устанавливающегося “поверх” воспринимаемого текста потока сознания, устанавливающего “мост” между “я” постигающего и постигаемой реальностью. В момент постижения, в акте существования “моста” субъект оказывается нераздельным с постигаемой реальностью и одновременно неслиянным с этой реальностью» [9, с. 50]. Постижение всегда осуществляется в пространстве внутреннего опыта – «внутренней первичной реальности», которая находится в совершенно ином измерении бытия, нежели вся объективная действительность, том первичном слое человеческого Я, выступающего его основой, глубиной и полнотой.

Как отмечал К. Г. Юнг, определить, является ли предмет символом или нет, возможно по *установке* наблюдающего сознания, обуславливающей протекание психического процесса в целом [12, с. 554]. Установление особого ракурса в постижении музыки – не путем сравнения двух несвязанных между собой миров (мира звуков и мира внутренних реалий), а на единой динамической структуре, свидетельствует, что музыкальный опыт осуществляется при установке сознания *во внутрь*. Это приводит к изменению характера восприятия и образованию «единого поля существования и взаимодействия» воспринимающего с воспринимаемым, где все изменения в объекте воспринимаются как изменения собственного состояния. Музыкальный опыт вскрывает тот уровень, на котором изначально это единение присутствует, а затем выявляется на физическом, физиологическом, психологическом, социальном уровнях, выступающих условиями для возникновения и восприятия музыкального феномена. Реальное восприятие музыки на физическом и физиологическом уровне выражается в совпадении ритмов процессов музыкальной динамики и внутренних процессов в человеческом организме, согласованности изменений в обеих системах. В психосоциальном отношении восприятие музыкального произведения представляет собой своего рода «подтверждение» совпадения тех смыслов, что несет в себе музыка, и тех, что живут в душе слушателя. В духовном плане – это высшее слия-

ние, при котором сознание становится в полном смысле слова самосознанием; оно углубляет понимание себя, считывает скрытые в собственной душе предельные значения.

А. Белый указывал, что метод символизма есть установление параллели между переживанием и образом, где образ выступал как модель переживаемого содержания сознания. «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия» [2, с. 236]. Относительно музыкального опыта речь должна вестись о слышании и слухе как глубоко отличных от иных чувств и форм восприятия. Мыслители, подходившие к философскому постижению музыки, выделяли чувство слуха из числа других чувств как высочайшее, всеобъемлющее, всеобщее, универсальное. Действительно, слуховое восприятие, отличающееся синестетичностью, связывает различные модальности восприятия в единую целостную систему. Возможно представить музыкальный слух в качестве некой единой модальности, не связанной с отдельными, локализованными телесными органами – в аспекте все-восприимчивости. В музыкальном опыте вместе с перцептивной системой вовлекается вся психосоматика человека, испытывая некое претворение – расширение, усиление, утончение. Все уровни и измерения человека «самофокусируются в согласованное единство» (С. С. Хоружий). Данная «все-восприимчивость» посредством усиления своих модальностей и утончения их формирует иные аспекты восприятия. И, прежде всего, таким аспектом оказывается «*без-образное*» восприятие. Как указывалось Л. С. Выготским в работе «Психология искусства», именно без-образные аспекты восприятия являются более существенными и основополагающими в восприятии произведений искусства.

В связи с этим обретает значимость выделяемый Б. Асафьевым в качестве специфически «слухового восприятия» такой тип восприятия, который характеризуется «преобладанием ощущения временной природы музыки; ее пульсации, энергетики, напряжения, ощущений роста и развития интонаций» [1, с. 34]. В контексте современных подходов в философии познания подобный тип восприятия возможно определить как «*психическое осязание*», согласно концепции И. А. Герасимовой, отличающийся особой чувствительностью к ощущениям внутренних ритмов объекта [5, с. 131]. «Психическое осязание» можно рассматривать как проявление активности «тонко-чувствующей» системы восприятия. Именно осязание как обозначение непосредственного, более близкого контакта, взаимодействия с познаваемым, осуществляющееся во внутреннем опы-

те, оказывается наиболее адекватным к характеристике специфически музыкального восприятия. Без-образные компоненты восприятия, обретаемые в результате активности «психического осязания», выявляют особый, скрытый пласт музыкальной материи – «незвучащий энергийно-экспрессивный континуум», представляющий собой «до-образную» основу музыкального становления, рассматриваемую А. Ф. Лосевым в качестве до-структурной основы или чистым музыкальным опытом [8, с. 604].

На основе глубинного без-образного восприятия, сопровождающегося особой динамикой – *«психическим осязанием»*, создается постепенно некая общая, лишенная предметной наглядности и в то же время представимая форма – специфическое внутреннее пространство, в котором движется музыка. Не имея предметной представимости, вместе с тем, 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, неоформленного. Но при всем этом, как отмечает философ, мы его как-то переживаем, значит, он как-то конструируется в нашем сознании.

Музыкальный образ – это прежде всего «чистый» символический образ, отличающийся живой цельностью переживаемого содержания сознания. Подобно тому, как невозможно создать живой, наполненный значением символ из знакомых сочетаний, согласно мысли К. Г. Юнга [12, с. 556], 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 вызванное не только наглядными представлениями чувственного мира, а в первую очередь, связано 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, как 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.

Непосредственное, очевидное и достоверное, обретаемое в пространстве внутреннего опыта, по линии реализации транслируется и проявляется в виде внутренних образов и представлений, облекаясь раз-

личными 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, своеобразии музыкальных жанров, знаний норм музыкального языка и т. п. Но вместе с тем в этом логическом знании всегда присутствует некий «остаток» – то «незримое изначальное ощущение» – «живой символ», пронизывающий поверхностные смыслы и оживляющий 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.

Символ всегда есть образование, имеющее сложную природу, включая данные, поставляемые всеми психическими функциями. Музыкальный опыт актуализирует такой пласт восприятия и мышления, который обеспечивает проникновение в сферу сознания «запороговых» импульсов как содержаний скрытых слоев сознания. Как известно, бессознательные процессы очень редко самостоятельно выходят к границам сознания. Психическое и психологическое напряжение, возникающее в музыкальном опыте, о чем свидетельствуют данные психологических исследований, заметки музыкантов, композиторов, способствует выведению к поверхностным уровням сознания скрытую динамику глубинных процессов. Процесс аффицирования-«возбуждения» – обостренной внутренней и внешней системы восприятия путем нейтрализации логических структур и многих сознательных установок, блокирующих опыт расширенного восприятия, способствует преодолению порога сознания, высвобождая путь в сферу глубинных структур – оснований душевной жизни человека. Таким образом, музыкальный опыт оказывается сопряженным с изучением внутреннего глубинного потенциала человека, с тонкочувственным восприятием своей внутренней природы. Он выявляет, делает «зримым» (для внутреннего взора), «осязаемым», прочувствованным и прожи-

ваемым 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. К этой глубине ведет символ.

Философский взгляд на музыкальное искусство как являющее проникновение в самую суть, первопричину и изначальность бытия открывает нам, что на всех этапах становления своего смысла музыка дает возможность непосредственного переживания внутренней, единой сущности самого мира, момента предельной связи с ней, обретаемой изнутри собственного Я. Музыкальное слушание оказывается «прислушиванием к целому мира» (Новалис), невыразимое словами, которое, прежде всего, есть «в-себя-вслушивание». 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). Из бесед А. Шнитке с Ивашкиным: «Работа композитора – вслушивание, настройка на восприятие того, что есть, всегда было и будет, в то, что было дано в изначальном ощущении… все, что я делаю, – это попытки приблизиться к тому, что не Я делаю, а что уже есть, и Я должен только зафиксировать» [4, с. 139].

Музыкант «в бесконечной глубине своего духа» слышит «тайный пульс жизни», «несказанный смысл первозданного звука» как глубинный экзистенциальный смысл, постижение которого осуществляется в пространстве внутреннего опыта в аспекте опыта предельного. Музыкальные смыслы, с одной стороны, оказываются непознаваемыми как некие предельные значения, не подвластные актуальному сознанию, с другой же стороны, оказываются глубоко личностными, поскольку образуют «всеобщие основания душевной жизни человека» и при этом отличаются непосредственностью испытываемости – некой физиологичностью.

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 символа, рожденного из стремления обозначить лишь предчувствуемое, ясно не осознаваемое, но экзистенциально значимое содержание, 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 со-творчества 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 события, 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 непременно приведет к символу, выявляя *то* безусловно другое (иное), находящееся «по ту сторону самого себя». Утрачивая символическое измерение музыкального опыта, мы разрываем связь с глубинными пластами человеческого бытия и воздвигаем стену на границе собственного внутреннего мира, ограничивая свои возможности, свое предназначение. Мы «бьемся» о стену собственного непонимания, «притупленного» восприятия, и платим дисгармоничностью сознания, зыбкостью и призрачностью своего существования.

Музыкальный опыт являет почву, служит источником символического обозначения в целом, открывает вход в символическое измерение. 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, того, что не знаем мы, но что-то знает в нас.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
2. Белый А. Арабески: сб. ст. // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / вступ. ст., сост.: А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. – М.: Искусство, 1994. – Т. 2.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994.
4. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК Культура, 1994.
5. Герасимова И. А. Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. – 1997. – № 8.
6. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). – СПб.: Искусство, 2000.
7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995.
8. 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.

9. Мусхелишвили Н. А., Шрейдер Ю. А. Метапсихологические проблемы непрямой коммуникации // Когнитивная эволюция и творчество. – М., 1995.
10. Орлов Г. Древо музыки. – СПб.: Композитор, 2005.
11. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996.
12. Юнг К. Г. и др. Человек и его символы / под общ. ред. С. Н. Сиренко. – М: Серебряные нити, 1998.

С. П. Полозов
Саратов

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

Истинная жизнь музыки заключена в ее звучании. Содержащийся в ней смысл раскрывается прежде всего через акустическую презентацию музыкальной материи. Ее воспроизведение оставляет след в сознании слушателей, овладевая их чувствами и помыслами. Музыка запоминается, обсуждается, оценивается. Только так она обретает социальную обусловленность своего существования. Как отмечает Б. В. Асафьев, «вне общественного интонирования музыки в социально-культурном обмене нет». Неуслышанная музыка не включается в слуховую память людей [2, с. 295], а, следовательно, не может стать общественным достоянием.

Вместе с тем жизнь конкретного явления музыкальной культуры крайне необеспеченна и зависит от множества сопутствующих факторов. По существу воспроизведение музыки – это удачное стечение обстоятельств, включающих личную инициативность и заинтересованность исполнителей, востребованность у слушателей, наличие концертного помещения, инструментария и технических средств и т. д. Все это свидетельствует о том, что фактическая жизнь музыки кратковременна и находится в пределах от начала до окончания звучания.

Но с окончанием звучания историческая жизнь музыки не прекращается, а продолжается в иных формах ее бытия. Прежде всего, она сохраняется в сознании людей, в человеческой памяти, но это не придает ей стабильности. Информационная структура музыки в данном случае подвержена постепенной утрате отдельных информационных элементов, которые со временем стираются из памяти. Иначе обстоит дело с письменной фиксацией. Визуальный графический облик оставляет впечатление прочности, неизменности, незыблемости информационной структуры записанной музыки, чем занял особое положение

в функционировании музыкального искусства. Значит, истинными артефактами музыкальной культуры являются материальные музыкальные объекты, обретшие плоть в акустическом или графическом виде, а следовательно, и способность выполнять коммуникативную функцию передачи музыкальной информации.

Обе материальные формы бытия музыки – аудиальная (реальное звучание) и визуальная (нотная графика) – являются носителями музыкальной информации. Их соотношение определяется следующим образом: звучание первично, так как обладает имманентными средствами музыкальной выразительности; визуальное отображение вторично, производно, поскольку порождается звучанием и воплощается внезвуковыми средствами. Отсюда визуализация музыкальной информации представляет собой процесс преобразования информационной структуры музыки из аудиальной формы в визуальную.

Так как нотная запись музыки – это своеобразная визуализация слышимого, визуальная и аудиальная формы бытия конкретного музыкального образца имеют отношение к одному и тому же объекту музыкальной культуры. Однако предоставляемая ими музыкальная информация нетождественна. Значит, в процессе преобразования информационной структуры музыки из аудиальной формы в визуальную происходит нечто, что делает их не вполне адекватными друг другу.

Сама постановка проблемы адекватности нотного и акустического текстов проистекает из очевидной нетождественности визуального и звукового облика музыки. Любой нотный текст не может быть абсолютно адекватен как тому, что слышит композитор, так и тому, что воспроизводит исполнитель. Предварительный слуховой облик музыки в сознании композитора, нотный текст, мысленное представление музыки исполнителем и реальное звучание – все это разные формы бытия музыки. И уже в силу этого различия они не могут быть тождественны. Но если мы имеем дело с одной и той же музыкой в различных ее ипостасях, все эти формы должны быть всегда относительно адекватны, то есть соответствовать одному и тому же музыкальному художественному объекту. Следовательно, нотный текст, бесспорно, обладает адекватностью по отношению к предполагаемому звучанию. Но поскольку тождества между ними никогда не бывает, следует, очевидно, говорить лишь о степени адекватности.

Разумеется, отсутствие тождества между акустическим и нотным текстами можно объяснить тем, что они ориентированы на разные знаковые системы и уже поэтому не совпадают. Вместе с тем, если оставить в стороне проблему адекватности нотного текста звуковому облику музыки, чего по весьма очевидным и объективным причинам достичь не-

возможно, иначе говоря, проблему аналогий информационных элементов различных знаковых систем, то всплывает другая, в социально-культурном отношении более значимая проблема. В визуальном образе музыки можно встретить то, аналога чего нет в ее звучании. Именно на подобных моментах мы постараемся сосредоточить внимание, определив формы визуализации музыкальной информации, а также социальную обусловленность данного процесса. Это необходимо для того, чтобы выяснить, какого рода социальный опыт хранится в визуальном облике музыки.

История визуализации музыкальной информации начинается с изобретения письменности. Освоение визуальных форм фиксации музыки заключается в двух аспектах.

В первую очередь предстояло найти графические аналоги звуковым фактам. Для этого изобретались различные системы обозначений, охватывающие те или иные физико-акустические параметры звучания. Началось с описания звуковысотного строения музыки, затем, оформились знаки фиксации временной организации (ритм, метр, темп), наконец, нашли свое знаковое воплощение громкость, тембр, штрихи и т. д. Следует отметить, что данный процесс до сих пор не завершился, и появляются все новые обозначения, уточняющие различные свойства звукового облика музыки.

Сформированные таким образом знаковые аналогии становятся базой для перевода звучания в графическое начертание. Сутью данного процесса является переработка музыкальной информации, протекающая на основе системы соответствий [15, с. 67], где фиксируемый элемент акустического текста непосредственно соотносится с некоторым элементом нотного текста. Такая четкая взаимообусловленность и взаимосвязанность элементов, ориентированных на разные перцептивные системы, обеспечивает эффективность профессиональной деятельности музыканта. Координированность зрительно-слуховых ощущений является важным психологическим качеством музыканта, так как в его работе регулярно приходится сопоставлять слуховое восприятие музыки с ее отображением в нотном тексте, переводить звуки в нотные знаки и обратно [14].

Вторым немаловажным аспектом является освоение графического пространства, в котором размещаются нотные знаки.

Ранние виды нотации представляли собой линейную последовательность знаков. К ним относятся древнегреческая буквенная, латинская буквенная, невменная, знаменная, тибетская, хазовая нотации. Нотный текст, записанный в этих видах нотации, вне зависимости от применяемой в них системы символьного обозначения, имеет одномерное пространство.

Последовательность информационных элементов выстраивается в соответствии с единственной осью координат. Хотя такой нотный текст часто обходится без определения конкретных временных величин, отражение порядка появления звуков позволяет называть единственную меру пространства временной.

С появлением нотных линеек графическое пространство нотного текста обретает новую меру: вертикаль. Традиционно она связана с отображением звуковысотного строения музыкальной ткани. В результате для фиксации музыкальной информации предоставляется двухмерное графическое пространство, где горизонталь отражает временные параметры звучания, а вертикаль указывает высоту звука. К таким двухмерным нотациям относятся квадратная, готическая, мензуральная нотация, наконец, наиболее распространенное в настоящее время традиционное пятилинейное нотное письмо. Расположение музыкальных информационных элементов в двухмерном графическом пространстве обусловлено системой координат. Главными информационными элементами являются знаки, фиксирующие положением на нотоносце высоту звука, а формой – его длительность.

В XX веке появились особые виды нотации, предоставляющие специфические средства организации пространства для размещения музыкальных информационных элементов. Различные трактовки нотографического пространства наглядно продемонстрированы в работах Е. Дубинец [10]. Приведем ряд примеров. Графическая запись «Воображаемого ландшафта № 4» Д. Кейджа двухмерна и по внешнему виду полностью соответствует традиционной пятилинейной нотации. Однако если по горизонтали временные параметры звучания фиксируются в обычной форме, то по вертикали вместо высоты звука отмечаются частоты радиоэфирной волны. В результате традиционная нотация не дает традиционного звучания. В «Воображаемом ландшафте № 5» Д. Кейджа музыкальная композиция складывается из звучания, записанного на магнитной пленке, которая расчленена на 42 части. Графическая запись музыки имеет двухмерное пространство и вид матрицы, где горизонталь отражает временные отношения, а вертикаль указывает на источник звука (конкретный фонограф). В фортепианной пьесе «25 страниц» Э. Брауна все 25 страниц нотного текста исполняются в любом порядке и читаются в любом направлении (сверху вниз или снизу вверх), что делает произвольными точку отсчета и направление осей системы координат. Запись «Вариаций I» Д. Кейджа представляет собой лист, на котором изображены точки разных размеров. Эти графические объекты неподвижны, но их значение меняется в зависимости от положения пяти координатных осей, означаю-

щих высоту, длительность, тембр, динамику и порядок появления звуков. Эти координатные оси могут накладываться друг на друга произвольно, что создает своеобразный эффект изменения позиции наблюдателя, помещенного внутри графического пространства. Приведенные примеры особых видов нотации свидетельствуют о том, что в них нет единых принципов организации графического пространства. При размещении музыкальных информационных элементов учитываются разные параметры, да и сама система координат организована по-разному.

Единственное, что объединяет все виды нотации, от самых древних до новейших, – это наличие временной координатной оси, которая является обязательным атрибутом любого нотного текста. Запись музыки как временного вида искусства не может обходиться без фиксации временных параметров звучания.

По мере формирования системы графических обозначений и освоения графического пространства нотная запись стала приобретать некоторые новые свойства. Она вышла за пределы фиксации только звукового облика музыки, то есть акустических параметров музыкальной материи, и нотные символы могли дополнительно наделяться иной, смысловой информацией. Чтобы понять некоторые смыслы, содержащиеся в музыкальном произведении, теперь необходимо обращаться и к визуальному облику музыки. В нотном тексте всегда обнаруживается часть информации, которая не может быть озвучена при исполнении музыки, а следовательно, недоступна для слухового восприятия. Она воспринимается только при чтении нотного текста.

Прежде всего обратим внимание на выразительные возможности нотной графики, проявляющиеся в способности оказывать визуальное психологическое воздействие на исполнителя. Как известно, для фиксации одного и того же звукового события могут быть использованы различные способы записи. Выбор того или иного способа часто объясняется стремлением композитора добиться нужной психологической настроенности исполнителя и тем самым задать общий психологический тонус исполнения, а через него и восприятия музыки. С помощью нотного текста композитор непосредственно обращается к исполнителю, стараясь вызвать у него эмоциональные ощущения, необходимые, с его точки зрения, для исполнения музыки. Следовательно, графическое оформление нотного текста сознательно наделяется свойством эмоционального воздействия. Как отмечает Р. Берберов, такое воздействие может быть весьма значительным, существенно определяя характер интонирования, манеру звукоизвлечения, штриховую артикуляцию, степень весомости и яркости звукового материала и пр. [4, с. 112].

К наиболее характерным приемам эмоционального воздействия на исполнителя относится выбор длительностей для обозначения движения звукового потока. Комбинируя темп и длительности, можно по-разному записать акустически тождественную музыку. Выбор наминала длительностей для записи музыки задает систему измерения музыкального времени, а вслед за ним и ощущение характера движения музыкальной материи. Вне зависимости от темпа запись музыки крупными длительностями зрительно увеличивает масштабы, размеры музыкальной материи, а следовательно, весомость и значимость музыкальных событий. Запись музыки более мелкими длительностями, напротив, создает ощущение большей внутренней динамичности, подвижности.

Кроме выбора длительностей для обозначения движения звукового потока, в записи нотного текста применяются и другие приемы эмоционального воздействия. К чувственным ощущениям апеллируют паузы на сильной доле, заставляющие исполнителя создавать внутреннюю воображаемую опорность, от которой отталкивалось бы движение музыкальной материи. Для передачи особенностей характера движения музыки может применяться ненормативная группировка длительностей. Эмоциональным воздействием часто наделяется выбор из двух энгармонически равных тональностей, который может интуитивно ассоциироваться с практикой альтерации, где повышение дает просветление, устремленность вверх, а понижение – обратный эффект.

Определенное психологическое воздействие производит любой нотный текст. Выбор формы и способов записи музыки предопределяет графический облик музыкального материала, и этот облик наделяется особой информацией, которая касается выразительных аспектов и интуитивно воспринимается в процессе чтения нотного текста. Следовательно, визуальный образ нотного текста помогает глубже проникнуть исполнителю в содержание музыки. Поэтому, несмотря на то, что выразительная информация находится за пределами фиксации звукового облика музыки, она так или иначе все же оказывает влияние на процесс создания акустического текста.

Характер графического изображения музыки вносит в информационное содержание нотного текста и существенное смысловое дополнение. Эти смыслы просматриваются в той или иной особой конфигурации нотных знаков, приобретающей значение символа. Выражаемые совокупностью нотных знаков, они, естественно, обретают некоторое звуковое воплощение, но, по существу, это воплощение в данном случае является вторичным или производным. Символизм в музыке имеет прежде всего визуальную, но не аудиальную природу.

Благодаря своей неочевидности, применяемая в нотном тексте смысловая символика носит эзотерический характер. Она могла не улавливаться при слуховом восприятии музыки и для непосвященных оставалась закрытой. Поэтому визуальное восприятие нотного текста здесь приобретает чрезвычайно важное значение, предоставляя дополнительные информационные ресурсы для более глубокого понимания содержания музыки в целом. Ведь в графической эзотерике заключена скрытая программность.

Возникновение музыкальной эзотерики, очевидно, можно отнести к истокам нотной записи. В нотных знаках всегда пытались как зашифровать, так и обнаружить некоторые высшие смыслы, находящиеся за пределами звукового облика музыки. Так, в знаменной нотации знаменам, как правило, придавалось определенное символическое значение. Со временем формы визуального кодирования становились все более разнообразными. В традиционной пятилинейной нотации такими особыми смыслами наделяются риторические фигуры, монограммы, числовая символика, складывающиеся из нотных знаков графический вид или визуальные очертания изображений, символика тональностей и т. п.

Риторические фигуры являются символическим воплощением в музыкальное звучание того, что вынесено в их название. Это своеобразный адекватный в смысловом отношении перевод слов на музыкальный язык. Каждая риторическая фигура представлена некоторой характерной совокупностью нотных знаков, конфигурация которых обусловлена выражаемым символом. При этом риторические фигуры не имеют единой звуковой формы и всякий раз предстают в разном мелодическом, ритмическом и ладовом воплощении. При возможности звукового разнообразия риторические фигуры обладают некоторой константностью информационных компонентов, где консолидирующую основу составляет нотографическая модель. Именно благодаря ей риторические фигуры явно отличаются друг от друга особенностями графического оформления, и в нотном тексте их графический облик, как правило, визуально просматривается. Следовательно, несмотря на то, что в риторических фигурах существенную роль играет интонационность и они непосредственно связаны со слуховыми ощущениями, смысловой определяющей здесь является прежде всего графическая форма записи.

Широкое распространение риторические фигуры как устойчивые или типовые смысловые информационные единицы получили в XVII–XVIII веках. Ими наполнены оперы и мадригалы Монтеверди, оратории Генделя, музыка И. С. Баха. Многочисленные примеры использования риторических фигур в творчестве В. А. Моцарта приводятся в моногра-

фии Е. И. Чигаревой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика» [19, с. 147–154]. Символизм риторических фигур актуален и для музыки XX века.

Риторические фигуры образуют целую систему смыслов. Из более 80 видов риторических фигур можно составить своеобразный толковый словарь. Anabasis («подъем») и catabasis («спуск») – восходящее и нисходящее движение, связанное с символикой вознесения на небо и низвержения в преисподнюю, circulatio («круг») – вращающее, круговое движение мелодии; exclamatio («восклицание») и interrogatio («вопрос») – мелодический ход, воспроизводящий соответствующие речевые интонации; lamento («рыдание») – знак скорби; aposiopesis («умолчание») – генеральная пауза, призванная изображать исчезновение, смерть, вечность; suspiratio («вздох») – короткая или подразумеваемая пауза, используемая для изображения аффектов скорби, tmesis («рассечение») – разрывание мелодии паузами, обычно связанными с характеристикой ужаса, страха. Риторической фигуре тирате, стремительным гаммаобразным движением символизирующей слово «выстрел», по мнению О. И. Захаровой, обязана своим названием «Юпитер» (бог-громовержец) Сорок первая симфония Моцарта, так как она с первых тактов пронизана «стрелами-тиратами» [11]. Даже это очень скромное и далеко неполное перечисление показывает, что семантизация смыслов в риторических фигурах весьма разнообразна и включает в себя психологические состояния, изобразительность, конструктивные особенности музыкальной ткани и многое другое.

Содержательный смысл тем-монограмм заключен в наименовании звуков и задается буквенной проекцией вербального текста на последовательность нот. В качестве монограмм чаще всего используется символика имен композиторов. Авторские монограммы создали и применяли в своих сочинениях И. С. Бах (BACH – «Искусство фуги»), Р. Шуман (SCH – «Сфинксы» № 2 из «Карнавала»), А. Берг (ABABEG – Камерный концерт), Д. Д. Шостакович (DSCH – Десятая симфония, Восьмой квартет), Р. Щедрин (SHCHED – «Музыкальное приношение», «Автопортрет»), А. Г. Шнитке (AFEDEsCH – Четвертый скрипичный концерт), Э. Денисов (EDS – Симфония, Реквием), А. Ф. Муров (AsFM – Четвертая и «Тобольская» симфонии). Эти монограммы обозначали личное присутствие автора в сюжете музыкального произведения, его автограф, символ собственного Я. Наиболее широкое распространение получила монограмма Баха («Шесть фуг на тему BACH» Шумана, «Фантазия и фуга на тему BACH» М. Регера, «Коллаж на тему BACH» и Вторая симфония А. Пярта, «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, Виолончель-

ный концерт Э. Денисова, Вторая скрипичная соната и «Concerto Grosso» № 1 А. Г. Шнитке, «Музыкальное приношение» Р. Щедрина и др.). Ее популярность связана с тем, что она не только символизируют личность великого композитора, но и восходит к риторической фигуре креста, что позволяет придавать ей дополнительный сакральный смысл. Аналогичную символическую двойственность обнаруживает и монограмма Шостаковича (Пятая симфония Б. Тищенко, Четвертая, Пятая и «Тобольская» симфонии А. Ф. Мурова).

Монограммы, намеренно вплетенные в музыкальную ткань, становятся неотъемлемой частью содержания музыкального произведения. В Третьей симфонии А. Г. Шнитке для «воссоздания» истории австронемецкой музыки использовал несколько десятков монограмм, среди которых представлены 33 имени немецких и австрийских композиторов [16, с. 170–181]. Буквенные темы способны отражать события личной жизни композитора – ABEGG (Мета Абегг) в Вариациях «Abegg» и ASCH (городок Аш) в «Карнавале» Р. Шумана, HF (Ханна Фукс) в Лирической сюите А. Берга, ELaMiReA (Эльмира Назирова) в Десятой симфонии Д. Д. Шостаковича [9, с. 29]. Наконец, буквенной транскрипции могли подвергаться отдельные понятия, важные для осмысления содержания музыки (Erde, Deutschland, Leipzig, Thomaskirche, Gewandhaus, das Böse в Третьей симфонии А. Г. Шнитке), или даже целостный литературный текст («Медитации на Мистерию св. Троицы» О. Мессиана).

Смысловым контекстом обладает и запечатленная в нотном тексте цифровая символика. Возможность применения в музыке символики числа заключена в исчислимости компонентов музыкальной ткани. Непосредственное числовое выражение имеет указание размера, метронома и временной продолжительности фрагмента музыки. Числа включены в название интервалов, аккордов, ладов, ступеней и длительностей. Количественные показатели, наконец, имеют последовательность звуков, серия, ключевые знаки, инструментарий, динамика и т. д. Все это может быть использовано для воплощения цифровой семантики.

Символика числа прежде всего проявляется в духовной музыке, где она наделяется сакральным смыслом: 3 – символ Троицы, 7 – дней творения, 12 – апостолов, 33 – годы жизни Христа и т. д. Цифровая символика может носить иллюстративный характер. Этим приемом воспользовался В. Моцарт в дуэте Папагено и Папагены, где при перечислении будущих детей в соответствии с произносимой цифрой мелодическая фраза оканчивается I, II, III и IV ступенью. Измерение комнаты Фигаро начинает с числа 5[1], что подчеркивается нисходящей квинтой в вокальной партии

[1] В русском переводе число 8.

и предшествующим ей пятикратным акцентированием счетных метрических долей звуком ре в оркестре. Изобразительная символика начертательного облика числа обнаруживается во второй части кантаты «Голос из хора» С. Слонимского: начальная мелодия на слова «Двадцатый век» воспроизводит риторическую фигуру креста, которая повторена дважды и тем самым ассоциируется с записанным римскими цифрами числом XX [13, с. 67]. Возможно и воспроизведение самого процесса исчисления: 12 ударов в «Золушке» С. Прокофьева, указывающих на время путем изображения боя часов, и 39 ударов в опере «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Л. Уэббера, составляющих структурную основу сцены бичевания.

Числовая символика может стать тотальным организационным началом, пронизывающим и предопределяющим все конструктивные и содержательные компоненты музыкальной ткани. Таковыми являются числа 3 и 18 в «Волшебной флейте» В. Моцарта [5, с. 110–114]. К математически вычисленным конструкциям можно отнести «Ритмические этюды» О. Мессиана, музыку, написанную в сериальной технике, и рассчитанные на ЭВМ опусы Я. Ксенакиса. В качестве детерминирующего начала в музыке XX века широко использовались различные числовые ряды, как например числа Фибоначчи (С. Губайдулина, К. Штокхаузен и др.) [18]. Всеобъемлющее содержательно-смысловое назначение числа выражается и через вынесение его в название произведения («ST/10 – 1,080262» Я. Ксенакиса, несколько сочинений Дж. Кейджа, в том числе «4`33``»).

Эзотерика нотного текста может проявляться в сложении из нотных знаков визуальных очертаний различных изображений. Ниже, рассматривая информационное взаимодействие музыки с изобразительным искусством, мы покажем, что при особом графическом оформлении нотный текст способен обрести самостоятельное, независимое от звучания художественное значение. Однако подобного рода графические вкрапления, символизирующие конкретные изображения, встречаются и в нотировке обычной музыки. В до-диез-минорной фуге из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха последовательное вступление темы в пяти голосах образует восходящую лестницу, что в совокупности с излагаемой в теме фигурой креста может быть понято как восхождение на Голгофу. В «Lacrimosa» из Реквиема А. Шнитке просматриваются очертания пирамиды или горы. В «Ночной песне рыбы» из «Висельных песен» С. Губайдулиной графические символы сгруппированы на странице таким образом, что их общий вид по форме напоминает рыбу. Несколько примеров нотно-графических изображений из собственных сочинений приводит М. Кокжаев в книге «Типология музыкального пространства» [12].

Символизм ладотональной организации обусловлен тем, что она может наделяться особым смыслом вне зависимости от конкретного зву-

кового наполнения музыкальной ткани. Это создает своеобразную предварительную установку на определенную интерпретацию содержания музыки. Уже в эпоху античности лады наделялись некоторой смысловой нагрузкой. Миксолидийский лад считался жалобным, погребальным; дорийский – мужским, воинственным; фригийский – страстным, экстатическим [8, с. 54][2]. Музыкальная эстетика XVIII века создала собственную систему значений. До мажор – тональность света; до минор, напротив, – мрака. Ре мажор – тональность триумфа и ликования; ре минор – скорби и смерти. Ми-бемоль мажор – тональность любви, благоговения, выражающая своими тремя бемолями Святую Троицу, и т. д. Нельзя сказать, что указанные семантические системы ладотональной организации музыки универсальны и способны обеспечить смысловыми ориентирами трактовку любой музыки. Тем не менее выбор той или иной системы для композитора часто является знаковым событием, выполняющим определенную, в том числе и символическую смысловую нагрузку.

Итак, нотный текст, репрезентируя социальный опыт, содержит, как мы видели, разнообразную музыкальную информацию. Он выполняет функцию сохранения музыкального произведения, чтобы запечатленный в нем социальный опыт мог получить распространение в пространстве и во времени. То, что зафиксировано в нотном тексте, становится достоянием культуры человеческой цивилизации.

Нотация, как и письменность вообще, выполняет в общественной жизни важную коммуникативную функцию. Отсюда нотная знаковая система должна обладать некоторой общепринятой суммой условных обозначений, отвечающих своеобразному коллективному договору о понимании их семантики. Это значит, что запись нотного текста носит конвенционный характер, то есть распознавание нотных знаков происходит по общепринятым, хотя и условным правилам [15, с. 32]. Не случайно, большинство попыток искусственного (в отрыве от художественной практики) изменения существующей системы нотного письма, стремление отменить действующий в нотации договор и создать новый, постигла неудача. Ее причины – в недооценке момента наследования в письменности. При коренной перемене системы письма нарушается преемственность культуры [3, с. 14].

Вместе с тем нотное письмо – это динамическая система, которая постоянно развивается, впитывая в себя все новые аспекты социального опыта человека. Подвижность системы проявляется во взаимодействии индивидуального и коллективного сознания. К коллективному относится то, что образует конвенциональность семантики музыкальных инфор-

[2] Осмысливая значения античных ладов, следует учитывать, что со временем при сохранении названия структура ладов менялась.

мационных элементов и грамматики их использования. Все возможные отклонения от нормы являются результатом созидательной работы индивидуального сознания. Поскольку каждое музыкальное произведение неповторимо, можно утверждать, что процесс освоения музыкальной культурой нового социального опыта, а значит, обновления системы нотного письма имеет непрерывный и бесконечный характер.

В целом проблема нотного письма – это проблема культурной традиции человечества, а его высокая гуманистическая миссия – сохранение обретенных духовных знаний.

Мы рассмотрели, как визуализация музыкальной информации в нотном тексте выходит за границы фиксации акустических параметров музыкальной материи. Но визуализация вышла и за пределы самого нотного текста. Если в первом случае графический облик порождался как бы изнутри, собственно музыкальными идеями, то во втором – ведущее значение приобретают внешние факторы.

Начнем с влияния на визуализацию музыкальной информации изобразительного искусства. Естественность такого влияния обусловлена тем, что в нотной записи и графические объекты, и их расположение на бумаге уподобляются технологическим принципам создания живописного произведения. Не случайно, сама графическая форма нотного текста, аналогично картине, способна оставлять определенное эстетическое впечатление, характеризуемое стройностью, симметричностью, пропорциональностью и т. д. расположения графических элементов.

Взаимодействие музыки с изобразительным искусством обычно никак не проявляется в акустическом звучании, но может обнаруживаться в нотной записи. К. Штокхаузен в статье «Музыка и графика» [20] предполагает возможность принимать графический вид нотного текста за самостоятельное (независимое от звучания) художественное произведение. Здесь имеется в виду прежде всего графика нотного текста, облеченная в разного рода абстрактные геометрические формы и построения. Помимо Штокхаузена идею графической музыки (или музыки для чтения) претворяли Д. Шнабель («MO-NO. Musik zum Lesen»), Б. Шеффер («Non-stop»), Р. Хаубеншток-Рамати («Игры», «Multiple»). Партитура «Электры» А. Пуссера, беззвучные музыкальные произведения-картины композитора и художника А. Буссотти выглядят как настоящие произведения изобразительного искусства.

Графическая музыка – это музыка прежде всего для глаз, а не ушей. Она предназначена для чистого визуального созерцания, поэтому ее воплощение ориентировано в большой степени на выразительные средства изобразительного искусства. Тем не менее поскольку здесь провозглашается принцип визуализации именно музыкальной информации, дан-

ные произведения правомерно рассматривать как явления музыкальной культуры, а значит, как носители музыкальной информации.

Сочетание музыки с режиссерскими видами искусства (театр, кино, телевидение) дает иной характер информационного соподчинения. Главное здесь – это сюжет, разворачивающийся на сцене или экране, а музыка имеет хотя и очень важное, но все же второстепенное значение. Она подчиняется театральному или кинематографическому действию, помогая раскрывать различные психологические и изобразительные моменты сюжета. Даже в опере и балете – сугубо музыкальных жанрах – доминирует визуальный ряд. Естественно, в этих условиях музыкальная информация становится дополнительным средством формирования художественного целого.

Вместе с тем соотношение между визуальным рядом и звучанием музыки может кардинально меняться. Прежде всего это обнаруживается в музыкальных произведениях, в структурный замысел которых проникают элементы театральности («Прощальная симфония» Й. Гайдна, Первая симфония А. Шнитке). Иногда действие, разыгрываемое на сцене во время исполнения, охватывает все произведение: у М. Кагеля процесс исполнения музыки наполнен разнообразными действиями музыкантов, приобретая облик инструментального театра; в партитуре «Balletto» В. Екимовского зафиксированы все жесты и движения дирижера, которые служат средством воплощения музыки; в IX части симфонии «Слышу… Умолкло…» С. Губайдулиной абсолютизируется чистый беззвучный музыкальный ритм, созерцаемый в сольной каденции дирижера. Идея визуализации музыки средствами кинематографии воплощена в «Электронной поэме» Э. Вареза и «Каянискацци» Ф. Гласса[3]. М. Суботник эту же идею реализовал с помощью компьютерных технологий, создав ряд интерактивных аудиовизуальных композиций. К включению визуальных эффектов в структуру музыкального произведения примыкают световая строка (Luce) в партитуре «Прометея» А. Скрябина и «Поэтории» Р. Щедрина, цветной свет в Пяти пьесах для клавира А. Ласло, цветовая строка (Farbe) в «Аллилуйе» С. Губайдулиной. Добавим сюда разнообразные светомузыкальные опыты и других современных отечественных композиторов [17].

Все приведенные примеры предполагают, что такую музыку следует не только слышать, но и видеть. Это аудиовизуальные композиции, где

[3] Необходимо отметить, что концепция кино как своего рода «видимой музыки» активно воплощалась в так называемом абстрактном кино. Было создано много фильмов, относящихся к области «музыкальной кинематографии» [6]. Но подавляющее большинство из них либо создавалось на уже написанную музыку, то есть это была экранизация музыкального произведения, либо вообще не включало в себя музыкальный звуковой ряд.

наряду со звучанием свойствами музыкальной информации наделяется и визуальный ряд. Последний в данном случае теряет связь с сюжетным действием и вливается в средства музыкальной выразительности, становясь неотъемлемой частью музыкальной структуры. Композитор режиссирует визуальный ряд, делая его особым материалом музыки.

Элементы изобразительного искусства и режиссуры не могут быть причислены к музыкальной информации, за исключением вышеотмеченных случаев, когда они используются в качестве средства музыкальной выразительности. Вместе с тем визуальный пласт, не относящийся к музыкальной информации по форме, способствует пониманию содержания музыки, а следовательно, включается в информационную структуру музыки на содержательном уровне. Поскольку данная информация существует вне музыкальных средств выразительности, ее можно обозначить как неспецифически-музыкальную. Она привносит в музыку особые смысловые моменты, наполняя ее духовное содержание дополнительными оттенками.

Итак, мы выявили два основных направления в процессе визуализации музыкальной информации.

Неслышимое, но видимое в нотном тексте носит скорее домузыкальный характер и определяется оказанием визуального эмоционального воздействия или использованием различного рода символики. Композитор может наделять музыкальный материал особым смыслом, используя нотные знаки как средство визуального кодирования некоторого содержания. Опираясь на музыкальные средства, видимое в данном случае изображает прежде всего то, что находится за пределами музыки и не касается музыкальной специфики. Здесь музыка с помощью приемов визуализации устанавливает связь с внешним миром, исходя из внутренних средств и ресурсов.

Визуализация музыкальной информации с привлечением внемузыкальных средств, а именно живописи и режиссуры, затрагивает саму музыкальную имманентность. Видимое не просто подчиняется музыкальному материалу, стремясь образовать с ним нечто синтетическое целое, но и вторгается в музыкальную материю, чтобы диффузно срастись с нею. Здесь внешний мир сам проникает в музыку, становясь ее неотъемлемой частью.

Вся история музыки традиционно рассматривается в контексте производства художественной музыкальной продукции. Основными продуктами музыкального творчества являются музыкальные произведения, необходимым условием существования которых является письменная фиксация. Отсюда визуализация музыкальной информации, которая преобразует слышимое в видимое, – это необходимая часть функционирова-

ния музыкальной культуры. Причем здесь важно не только сохранение исторической жизни продуктов музыкального творчества. Социальная значимость визуального облика музыки заключается и в том, что визуальный аспект включается в замысел создаваемого музыкального произведения, то есть в некоторых моментах предопределяет его информационную структуру.

Исторический процесс овладения средствами визуализации музыкальной информации отражает социальный опыт и идет по пути наращивания возможностей. Некоторые музыковеды представляют этот процесс как переход музыки из аудиального состояния в визуальное, где конечным пунктом является полное беззвучие [1; 7]. Но мы не разделяем эту пессимистическую точку зрения на перспективы развития музыкальной культуры. Дело в том, что каждый следующий шаг в освоении средств визуализации не отрицал предыдущие достижения, а пополнял и обогащал их арсенал. Следовательно, все обнаруженные визуальные возможности воплощения музыкального художественного замысла продолжают сосуществовать в современной художественной практике.

Музыка исходит из человека и обращена к человеку. В творческом процессе становления музыкальной структуры задействованы все участники музыкальной коммуникации – композитор, исполнитель и слушатель. Музыка создает условия для общения между ними, но в то же время каждый из них с помощью музыки фактически обращается сам к себе. Музыка является одним из средств самопознания. Визуальная и аудиальная формы бытия музыки не взаимозаменяемы, а дополняют друг друга в интроспективном познании человека.

Литература

1. Аронова Е. И. Графические образы музыки: культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. – Новосибирск, 2001. – 232 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – 376 с.
3. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997. – 571 с.
4. Берберов Р. «Эпическая поэма» Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления: Исследование. – М., 1986.
5. В. А. Моцарт: Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д. Хроника последних лет жизни и смерти. Риттер В. Так был ли он убит?: пер. с нем. – М.: Музыка, 1991. – 287 с.
6. Галеев Б. М. Абстрактное кино и светомузыка // «Прометей»-2000 (о судьбе светомузыки: на рубеже веков). – Казань, 2000. – С. 185–189.
7. Городилова М. В. «Визуальность» и ее проявление в гармонии А. Лурье и Н. Рославца (14–15 годы XX века) // Приношение музыке XX века. – Екатеринбург, 2003. – С. 57–82.

8. Гудимова С. А. Музыкальная эстетика. – М., 1999. – 283 с.
9. Долинская Е. Поздний период творчества Шостаковича: факты и комментарии // Шостаковичу посвящается: 1906–1996: сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора. – М.: Композитор, 1997. – С. 27–38.
10. Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 191–201.
11. Захарова О. И. Музыкальная риторика: XVII – первая половина XVIII века // Проблемы музыкальной науки. – М., 1974. – Вып. 3.
12. Кокжаев М. А. Типология музыкального пространства. – М., 2004. – 88 с.
13. Милка А. П. Сергей Слонимский. – Л.: Советский композитор, 1976. – 110 с.
14. Полозов С. П. Компьютерные технологии в формировании начальных пространственно-временных музыкальных представлений // «Прометей»-2000 (о судьбе светомузыки: на рубеже веков). – Казань, 2000. – С. 211–213.
15. Полозов С. П. Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование. – Саратов, 2002. – 208 с.
16. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. – М., 1990. – 349 с.
17. Цветков М. В. Светомузыкальные опыты современных отечественных композиторов // «Прометей»-2000 (о судьбе светомузыки: на рубеже веков). – Казань, 2000. – С. 68–71.
18. Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. – 200 с.
19. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – М., 2001. – 280 с.
20. Stockhausen K. Musik und Graphik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. – 1960. – III.

И. Г. Яськевич
Новосибирск

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕР А. ШНИТКЕ, Р. ЩЕДРИНА И Л. ДЕСЯТНИКОВА)

Оперное искусство за четыре века своей истории прошло путь одновременно славный и тернистый, чередуя в своем развитии периоды ярких взлетов и серьезных кризисов. При этом оно практически всегда оставалось в центре внимания самой разнообразной общественности – публики (демократической или элитарной), художников всех специальностей, политиков, идеологов, властей. Опера всегда аккумулировала в себе господствующие в обществе идеи – социальные, философские, этические

и эстетические, часто выдвигалась на передовые рубежи в борьбе за утверждение этих идей, была в ряду других музыкальных жанров центром сосредоточения и выражения национального самосознания народов, отражала состояние умов и в то же время оказывала на него влияние.

Учитывая важную роль оперного искусства, на всем протяжении его длительной истории, в развитии общемировой культуры, представляется необходимым серьезно исследовать каждый новый этап в судьбе музыкально-театрального жанра, пытаться уловить все идейно и стилистически новое, что вызревает в его недрах. Это может способствовать не только накоплению знаний об опере, но и более глубокому и точному пониманию современного музыкального процесса, причин и результатов смен философских и эстетических концепций, изменения культурной ситуации.

Советская опера 60–80-х годов XX века развивалась без революционных потрясений и разрыва с традицией. Однако можно отметить очевидные и удачные попытки обновления этого жанра, свидетельствующие, с одной стороны, об изменении художественного сознания композиторов, творчество которых пришлось на послевоенное время, с другой – о проступающих связях отечественного искусства с общемировым культурным пространством. Концентрация внимания на интроспективных проблемах, на идее самоценности духовно-творческой деятельности человека, вне зависимости от эпохи и географии его бытия, появление нового типа героя – Художника-Творца и особого интертекстуального способа высказывания подчеркивали «итоговость» этого временного отрезка в жизни оперного жанра и всей музыки классической традиции. В этой ситуации художник выступает как бы наследником всей мировой культуры, относясь к ней и с пиететом и с некоторой долей иронии. Он пытается синтезировать и переплавлять опыт предшественников, что нашло отражение в создании жанровых гибридов (опера-баллада, опера-оратория, опера-балет, опера-монолог), тяготении к смешению в партитуре различных музыкальных стилей.

Спустя некоторое время в постановочную практику отечественного музыкального театра проникло возникшее и широко распространившееся на Западе явление, которое получило название «режиссерский театр» и стало, с одной стороны, отражением художественных ориентиров своего времени, с другой – в определенной степени повлияло на мышление авторов театральных (литературных и музыкальных) текстов.

Сегодня уже сформулированы основные признаки «режиссерского» оперного театра. Среди них: перенос времени действия сюжета оперы (трансвременной прием); перенос места действия или отказ от его конкре-

тизации (сюжет вписывается в общемировое культурное пространство); полистилистика (смешение видов и жанров театрального представления, принципов эпического и психологического театра, представления и переживания); ироничное отношение к первоисточнику, сюжету, отдельным персонажам, широкое пользование приемами гротеска, клоунады, шаржа; соединение академического жанра с элементами массовой культуры; сочленение фрагментов спектакля по принципу киномонтажа; использование широкого спектра технических новшеств для создания сценического зрелища.

Однако, прежде всего, творческий метод «режиссерского» театра предполагает диалог с произведением классики, что и является основным видовым его признаком. Все перечисленные выше атрибуты – лишь форма ведения диалога, его материализация в сценическом рисунке. Полемическая напряженность создает иронический двойной код, усиливающий игровое начало, расширяющий идейные рамки произведения. «Режиссерский» театр справедливо считается ярким проявлением тенденций постмодернистского миропонимания, которые главенствуют в мировой культуре последних пятидесяти лет.

Течение постмодернизма, как известно, возникло в культуре и искусстве во второй половине XX века как реакция на демонстративный разрыв господствующих до этого модернизма и авангардизма с традицией. Культурфилософия оценивает постмодернизм как попытку соединить в сознании и художественном пространстве всю многовековую человеческую культуру с накопленными ею нравственными и эстетическими ценностями, вписать современного человека в общий художественно-исторический контекст, найти новые пути к широкой аудитории.

Идейной основой постмодернизма стал французский постструктурализм, главными представителями которого в эстетике являются Р. Барт, У. Эко, Ж. Деррида, Ю. Кристева, Ж. Женетт, Ж. Рикарду, Ц. Тодоров, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Их научные концепции развиты в трудах отечественных авторов – М. Эпштейна, Н. Маньковской, И. Ильина, М. Липовецкого, Л. Судас, И. Скоропановой, Е. Лианской и ряде других, в которых они дают развернутые характеристики идейной, социологической, национальной составляющих этого феномена, с целью представить его как целостную художественную парадигму современности, глобальный творческий метод, объединяющий новейшие течения в различных видах искусства – от фотографии до оперы.

Л. Судас [9] в своем эссе рассматривает постмодернизм в философском и социальном аспектах и выделяет следующие его исходные постулаты, сформулированные постструктуралистами:

• «Мир как текст». Постмодернизм развивает идею культуры как системы знаков. Понимание мира складывается не на основе практического человеческого опыта, а в результате изучения текстов, понять которые можно только в связи и в сопоставлении с другими текстами.

• «Смерть субъекта». Поскольку ничего не существует вне текста, то и любой индивид находится внутри текста, а его сознание так же является текстом, меняется представление о субъекте как центре мироздания.

• Децентрация. В постмодернизме невозможно существование целостной, универсальной системы знания, невозможен и бесполезен иерархический порядок и системы приоритетов в познании, культуре и жизни. Лозунг постмодернизма – равноценность всех жизненных форм.

• «Постмодернистская чувствительность» как специфическое видение мира – фрагментарного, неустойчивого, неупорядоченного, лишенного ценностных ориентиров. Постижение мира доступно только интуиции, «поэтическому мышлению» с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью.

Эти основополагающие идейно-философские тезисы постмодернизма нашли свое отражение в художественной практике в виде сознательной эклектичности, мозаичности, коллажном (или монтажном) принципе соединения частей в целое; интертекстуальности (или полистилистике); ироничности и пародийном переосмыслении традиций; усилении игрового начала; концептуальном объединении высокого и низменного, элитарного и массового, трагического и смешного, возвышенного и банального; широком употреблении современных технических средств – от электронных инструментов в музыке до мониторов в театре.

Последний этап развития постмодернизма (с 70-х годов XX века) связан с его распространением в странах Восточной Европы, в том числе – бывшем СССР и России. Для нашей страны это связано конкретно с изменением политической и социокультурной ситуации в середине 80-х годов – политические и гражданские свободы вывели существующий до этого контрабандный и неопубликованный постмодерн из андеграунда. До этого же он находил свое воплощение в специфическом течении соцарта, имевшего явную политическую окраску, проявленную в пародийном разоблачении идеологического искусства. Но только 90-е годы можно считать фазой окончательного встраивания российского искусства в общемировой процесс «постмодернизации», когда это направление в полной мере предъявляет все свои видовые признаки и органично вписывается в эстетическую парадигму. В это время возникают идейные и эстетические новации также в оперном искусстве, позволяя констатировать появление российской постмодернистской оперы.

Изучив ситуацию, которая подготовила и предопределила появление новых идей, тем, образов, средств выразительности в современной отечественной опере как музыкально-театральном искусстве, мы вправе предположить, что новые процессы происходят на перекрестке двух художественно-исторических путей, которые встретились в России на постсоветском пространстве: один из них продолжал естественное развитие оперного жанра в его устойчивых формах, другой шел с Запада и принес с собой экспансию постмодернизма в искусстве вообще и «режиссерского» театра как его частного проявления. Специфика российского оперного постмодерна во многом вызвана именно этим перекрестным культурным положением.

Образцы отечественной постмодернистской оперы появляются в 90-е годы XX века и в начале нового тысячелетия. Это, в частности: «Жизнь с идиотом» (1991), «Джезуальдо» (1993), «История доктора Иоганна Фаустуса» (1994) А. Шнитке, «Лолита» Р. Щедрина (1992), «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского (1995), «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского (1999), «Vita nova» В. Мартынова (2000), «Алиса в стране чудес» А. Кнайфеля (2001), «Царь Демьян» В. Гайворонского, Л. Десятникова, В. Николаева, И. Юсупова и ТПО «Композитор» (2001), «Дети Розенталя» Л. Десятникова (2005). В 2000-е годы проявляется несомненный интерес и отечественных театров к этому типу оперы – в 2000 году Самарский оперный театр ставит «Видения Иоанна Грозного», в 2001 году Мариинский театр – «Царя Демьяна», в 2003 году в Перми впервые на русском языке выходит на сцену «Лолита», причем одновременно со второй отечественной сценической версией «Жизни с идиотом» (в Новосибирске), Большой театр в 2005 году ставит «Детей Розенталя».

Таким образом, сегодня мы наблюдаем фазу активного освоения оперой нового метода, повышенного внимания к нему не только композиторов, но также театральных менеджеров и режиссеров.

На примере трех сочинений – «Лолита» Р. Щедрина, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке и «Дети Розенталя» Л. Десятникова попытаемся описать некоторые устойчивые признаки постмодернистской оперы в ее специфически российском преломлении, сохраняя привычные критерии подхода к жанру: воплощение нового оперного содержания, создание нового типа героя в новой культурной ситуации.

Для оперы «Лолита» Р. Щедрин сам создал либретто по знаменитому роману В. Набокова. Это литературное произведение признается исследователями в ряду других его поздних романов провозвестием

постмодернистского метода, а сам автор – уникальной фигурой, сумевшей удивительным образом соединить традиции мирового модернизма с постмодернизмом.

В романе «Лолита» вся ткань повествования построена на кажущемся противопоставлении двух миров: один из них – высокие идеалы, вскормленные серьезной литературой, романтический стиль чувствования и проживания событий (образ Гумберта Гумберта), другой – окружение главного героя, сформированное убогим неэстетичным бытом, дешевыми бульварными изданиями, рекламой, полное фальши, пошлых чувств, банальностей (обе жены Г. Г., Куилти, сама Лолита). Однако эти полярные сферы абсолютно взаимопроникаемы, они создают некое единое культурное поле, в котором существуют все герои. Разрушается антонимия высокой и массовой культур, элитарной и низкой, они способны перетекать друг в друга. В образе Гумберта Гумберта очевидно формируется новый тип героя – постмодернистского. Он живет, подчиняясь эстетическим законам, его сущность определяется внутренним культурным диалогизмом – самоидентификация лежит в сфере возвышенной поэтической образности, реальная жизнь заражена вирусом пошлости и банальности.

Судя по опере Щедрина, ему как художнику постмодернистский метод не очень близок, он не пытается вписаться в его культурный код, игровую природу, вскрыть его децентрированную мировоззренческую и эстетическую сущность. Из всех вариантов идейной трактовки литературного первоисточника композитор-либреттист избирает самый далекий постмодернистскому. Он создает серьезную музыкальную драму, в которой Гумберт однозначно антигерой, а протагонист – Лолита, ее образ автор расширяет до обобщенного образа детства как светлого, чистого и незащищенного начала. Основная идея оперы – назидательная. Греховная жизнь главного героя разрушает мир вокруг него, ломает судьбы людей; как носитель зла он должен быть повергнут и наказан, что и происходит – причем приговор вынесен не законом, а моралью, не людьми, а некоей высшей силой.

Композиция оперы строится на чередовании коротких музыкальных эпизодов, каждый из которых имеет подзаголовок, но структурно не очерчен и не отделен от соседних; они плавно перетекают один в другой, составляя более крупные сцены. Часто действие в этих эпизодах происходит в разных временных пластах. Щедрин сохраняет повествовательность, заложенную в первоисточнике – Г. Г. выступает в роли рассказчика своей собственной истории, его драма становится основой композиции, что заставляет вспомнить о жанре советской монооперы. При этом герой лишается права на оправдание собственных поступков: либреттист-композитор превращает «исповедь светлокожего вдовца» в монолог извра-

щенца, одержимого порочной страстью. Музыкальная характеристика главного героя не отличается разнообразием, не меняется существенно в зависимости от ситуаций – Г. Г. до встречи с Лолитой, влюбленный Гумберт, преступник, ждущий приговора – этот персонаж детерминирован, он мрачный, необаятельный тип. Лолита в опере сохраняет основные черты литературного прообраза. Ее музыкальная характеристика (так же как и других персонажей) не имеет существенного развития, но она рисуется все-таки более разнообразными красками: вокальная партия дает как бы объективный портрет – детские выкрики, скороговорка, грубоватые размашистые фразы, полусонное лопотание ребенка, а нежное и прозрачное оркестровое сопровождение помогает нам понять отношение автора к этому несчастному персонажу. Кроме того, Щедрин вводит в партитуру детский хор с солирующим дискантом, который эпизодами вклинивается в действие исполнением молитвы, обращенной к Деве Марии. Так композитор поэтизирует образ Лолиты, поднимает его над действительностью, подчеркивает жертвенность персонажа, не сотворившего ни одного осознанного греха.

Другие герои оперы – Куилти, Шарлота Гейз, Мисс Пратт – рисуются пародийными красками, это не живые люди, а шаржи. Для углубления драматического конфликта и усиления назидательного мотива Щедрин пользуется антуражем древнегреческой трагедии, вводя в оперу хор Судей с функцией комментария и вынесения приговора главному герою. Именно Судьям предназначается весь рассказ Г. Г., они как бы «просматривают» историю, заключенную в опере, как на кинопленке (отсюда и «монтажный», иногда даже хаотичный принцип сочленения эпизодов).

Финал оперы окончательно проясняет идейную концепцию: ее венчает великолепная «Колыбельная» в исполнении детского хора, поднимающая над обыденностью, любыми страстями, уводящая в сферу возвышенного и, безусловно, вызывающая катарсис. Таким образом, мы становимся свидетелями не просто драмы, а даже трагедии. Щедрин продемонстрировал прочные связи с русской ментальностью, свою принадлежность русской культурной традиции с ее стремлением искать нравственные опоры, утверждать незыблемые моральные нормы, идеализировать любовь, сакрализовать детство и отождествлять его с душевной чистотой и праведностью.

Конечно, подлинная трагедия и назидательность в эстетике постмодернизма вряд ли возможны – их реализации не позволят господствующий игровой код и ироничное отношение к миру как собранию текстов. Именно это и заставляет нас предположить, что обращение композитора к приемам постмодерна является в какой-то степени вынужденной мерой, продиктованной, с одной стороны, сюжетом, с другой – необходимостью

актуализировать авторский стиль, вписаться в современный культурный контекст. А может быть, это – оправданный интерес сложившегося художника к новым тенденциям в искусстве.

Постмодернистские приметы можно встретить на протяжении всей музыкально-драматической версии «Лолиты». Они обнаруживаются на уровне композиционного построения (уже указанная «монтажность» структуры, многоуровневость действия), в обширных зонах гротескной, пародийной образности, в наличии мотива двойничества (пара Гумберт-Куилти, в непрямых взаимоотношениях которой можно обнаружить некий игровой ход). В музыке оперы есть единственная цитата («Хабанера» Ж. Бизе), полистилистика проявляется в прямом постмодернистском приеме: композитор вводит в партитуру вставные эпизоды, в которых две девушки, поющие под микрофон, рекламируют самые разнообразные товары. Рекламные клипы, встревающие в драматическое повествование, вносят в него элементы гротеска и игры, переводят его в другой, низменный и вульгарный план.

Тем не менее, «Лолиту» Щедрина мы вряд ли можем определить как идейно и эстетически цельное произведение постмодернизма, скорее как специфическую попытку соединить глубокое, серьезное, трагическое содержание и найденные в отечественной опере 60–80-х годов способы отражения действительности с постмодернистским обрамлением.

«Жизнь с идиотом» А. Шнитке, написанная годом раньше «Лолиты», дает совершенно иную картину, что, безусловно, связано с индивидуальностью композитора. Магистраль эволюции его творчества – путь от авангарда к постмодерну, что было логично, так как этой неординарной личности всегда (и в ранних сочинениях) был свойственен многоохватный взгляд на мир, ощущение неразрывной связи с многовековой традицией европейской философии и культуры. Довольно рано овладев всеми авангардными музыкальными техниками, Шнитке приходит к полистилистике, понимая ее как наиболее актуальный для конца XX века способ воплощения вечных тем.

Очевидно, что художническое мировоззрение композитора адекватно соответствует целостной концепции постмодерна. Возможно, что именно этим объясняется его обращение к рассказу Вик. Ерофеева «Жизнь с идиотом», который органично вписывается в ситуацию формирования отечественного литературного постмодернизма. Опера была написана в тесном сотрудничестве с автором первоисточника, который стал и создателем либретто, поэтому здесь можно и нужно говорить о двух полноправных авторах музыкально-сценического произведения – писателе и композиторе, что вообще свойственно современной оперной эстетике.

Композитор точно следует за замыслом автора литературной основы, находит адекватные музыкальные средства для воплощения в партитуре не только жестокой абсурдистской драмы, обрамленной реалистичным фоном, но и широкой культурной канвы повествования, его развенчивающе-ироничного тона, зыбкой, двойственной природы главных персонажей. В опере сохраняется фигура рассказчика-повествователя, заменяющая собой автора, что подчеркивается местоимением «Я» вместо имени главного героя. На рассказ Я нанизываются эпизоды, обозначающие основные драматургические ситуации, именно обозначающие – без психологических мотивировок, вскрытия глубинной сущности конфликта, выражения авторской позиции. Короткие эпизоды, мгновенно переносящие слушателя в разные временные и пространственные пласты, и составляют структуру оперы. Специфическая нарративность, принцип клипового монтажа эпизодов роднят «Жизнь с идиотом» с «Лолитой» Щедрина, однако здесь принципиально отсутствие авторской оценки, в этом проявляется основной идейный постулат постмодернизма – не «я так понимаю мир», а «мир таков».

Музыка оперы лишена психологичности. В ней главенствует стихия игры – стилями, образами, музыкальными символами. Всем персонажам присуща яркая характеристичность, нашедшая воплощение в контрастных приемах. Вокальные партии, положенные на сложный прозаический текст, изломаны, имеют инструментальную, а не вокальную природу. Цементирующим началом партитуры, безусловно, является хор. Роль его в этой опере настолько велика, что наделяет это музыкально-сценическое сочинение чертами ораториальности.

Музыка изобилует скрытыми и явными цитатами, признаками самоцитирования и отзвуками стилей композиторов разных эпох. Партитура Шнитке представляет собой некий «плавильный котел», в котором стилистика Баха, Мусоргского, Шопена, Малера, Шостаковича, современные (авангардные) звуковые комплексы, мелодии революционных песен и гимнов («Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка»), народных песен («Славное море, священный Байкал», «Во поле береза стояла»), аллюзии шлягера советской массовой песни приводятся к некоему диссонирующему единству.

Во всех своих компонентах «Жизнь с идиотом» представляет собой совершенно новый для российского музыкального искусства тип оперного произведения. Ко времени ее создания отечественная опера уже опробовала киномонтаж в качестве формообразующего принципа, параллельное развитие и столкновение различных ситуаций, временных пластов, элементы полистилистики, но никогда не обращалась к сюжету, настолько очевидно лишенному глубокой драмы, романтических иллю-

зий и нравственных оценок при воплощении серьезной темы, не давала столь остро ироничного и игрового ее толкования. Нов для отечественной оперы и тип героя, не дающий повода ни для сочувствия к нему, ни для его осуждения, тем более что здесь вернее говорить о дуалистической паре Я-Вова, составляющие которой окончательно отождествляются в финале, в момент гибели Жены, о чем недвусмысленно свидетельствует объединение интонационного строя их вокальных партий. Не знало ранее российское искусство и концептуально целостной полистилистической оперной партитуры, каковой является партитура «Жизни с идиотом». Пожалуй, именно это музыкально-драматическое произведение дает наиболее законченный образец постмодернистского искусства в жанре оперы, новаторски вписывает сам жанр в философский и эстетический контекст направления.

Создание «Детей Розенталя» Л. Десятникова приходится на начало 2000-х годов, когда мировое искусство начало испытывать усталость от постмодернизма и даже употреблять этот термин в качестве ругательного. Однако постмодерн продолжает свое развитие и, судя по некоторым примерам из литературы, кино, театра, на рубеже веков вступает в новую фазу, ищет новую стратегию. Меняется содержательная сторона – постмодерн отходит от маргинальных тем, жесткой эротики и идет к новому гуманизму; в его произведения проникают темы романтические, лирические, драматические; ирония и насмешка теряют остроту и язвительность, часто уступают место доброй усмешке и даже сентиментальности. В эстетике оперы проявляются определенная эпичность, монументальность, бóльшая тонкость в работе со стилями – не столько их нарочитое столкновение или цитирование, сколько «присваивание» стилистических комплексов, отождествление автора с их подлинными носителями. Сами стили в произведениях современных постмодернистов теряют тягу к смешению и приобретают архетипическое значение, становятся мифологемами, продуманное чередование которых (не сплав и не столкновение) создает особую художественную среду.

Одним из ярких проявлений этих новых тенденций постмодернизма, безусловно, является и опера Десятникова. Она написана на либретто В. Сорокина – писателя, ставшего знаковой фигурой для русского литературного постмодерна, в частности, такой его разновидности, как соцарт. Сорокин, при всей своей одиозности, на сегодняшний день признан как один из лидеров отечественного литературного процесса. Мощное эмоциональное воздействие его сочинений, талант мистификатора и стилиста невозможно не оценить, так же как совершенно современное его творческое мышление и редкостную свободу художника. До «Детей Розенталя» Десятников и Сорокин были знакомы, вместе работали над фильмом

«Москва», поэтому их тандем не случаен, и здесь, так же как и в случае с оперой Шнитке, мы имеем дело с совместным творением композитора и литератора.

Мысль о сюжете с участием композиторов-клонов впервые пришла в голову Сорокину и захватила композитора: «…я подумал, что этот замысел представляет для меня большое количество возможностей для игры “в классики”, игры со стилями, смыслами, манерами письма. В первую очередь, со смыслами, потому что я давно убежден в том, что ничего нового придумать нельзя, но можно “переосмыслить” какие-то моменты, и тогда в одном контексте простая гамма будет обозначать одно, а в другом – совершенно иное. Собственно говоря, это и является предметом моей работы: текст, контекст... А еще – возможность выразить некие чувства, простите за мелодраматизм, посредством готовых клише» [2]. В этом высказывании композитор формулирует свои художественные приоритеты, абсолютно вписывающиеся в постмодернистскую эстетику и точно воплощенные в его оперном сочинении.

Содержание оперы таково: профессор Алекс Розенталь, изобретатель способа клонирования людей (в опере – дублирования), бежит из фашистской Германии в СССР, где находит условия для создания своей лаборатории; наряду с дублированием передовиков производства и прочих полезных для советской власти личностей, на досуге, в тайне, он возрождает милых его сердцу оперных композиторов – Вагнера, Верди, Чайковского, Мусоргского, Моцарта, которых считает своими детьми; осиротев после смерти профессора в начале 90-х годов, музыканты вынуждены зарабатывать на пропитание исполнением песен на площади у трех вокзалов, где Моцарт встречает свою любовь – проститутку Таню, ответившую ему взаимностью; влюбленные совершают свадебный обряд и мечтают о новой светлой жизни, но коварный сутенер Кела подмешивает яд в бутылку с вином и все герои погибают, кроме Моцарта, у которого выработался иммунитет на отраву в его предыдущей жизни.

Сюжет в целом и отдельные его перипетии относят нас к распространенным оперным и литературным фабулам: здесь присутствуют темы гения и злодейства (сутенер Кела – штамп оперного злодея), трагически неосуществимой любви лирического героя к женщине не своего круга (проститутке), униженного властью бесправного народа (обитатели трех вокзалов – бомжи, карманники, наперсточники, торговцы), идеальной мечты о светлой жизни в прекрасной стране (не случившаяся поездка Моцарта и Тани к ее матери в Крым) и некоторые другие. Сам сюжет, таким образом, дает богатейшие возможности для использования интертекстуальных приемов, перемешивания разных стилей, а кроме того, создает своеобразное чисто эстетическое пространство для развития событий –

герои оперы действуют не столько в реальном физическом мире, сколько в культурно-историческом поле, созданном литературными, оперными и даже кинематографическими фабульными штампами.

Структура либретто строится на чередовании законченных эпизодов, объединенных в композицию из пяти картин. В некоторых сценах действие движется за счет речевых комментариев, произносимых через динамик. Эти тексты вписывают сюжет в определенную политическую и идеологическую ситуацию, остроумно развенчивают авторитарную власть – таким образом, мы встречается здесь с приметами соцарта, кроме того, этот прием придает опере определенную повествовательность.

Образы героев-композиторов раскрываются в последовательном представлении, с каждым из них связана идейно-стилистическая зона, отражающая черты его творчества – это предполагалось в либретто и нашло свое воплощение в партитуре. Пространный мистический монолог Вагнера о лебеде с типичной бесконечной мелодией звучит в момент тревожного ожидания «рождения» Моцарта как предвестие грядущих бед и страданий. Сцена Чайковского с Няней, а также его воспоминания о детском празднике в Кремле обнажают лирическую, сентиментальную природу дарования этого композитора. Образ Чайковского в представлении авторов оперы сливается с образом его главного романтического мужского персонажа – Ленского, а музыка этой сцены точно воспроизводит все знаковые стилистические комплексы русского музыкального гения. Мусоргский наиболее полно раскрыт в картине у трех вокзалов – ее драматургия строится по принципу народных сцен «Бориса Годунова» с их многохорностью, полифоническим развитием и вычленением из массы отдельных персонажей; сам же Мусоргский исполняет метафорическую «народную» песню. Музыка, связанная с образом Моцарта, не близка по стилю этому композитору, он выступает здесь скорее как типичный лирический оперный герой, носитель идеи очищающей и возвышающей любви. Моцарт полнее всего раскрывается в светлом и гармоничном любовном дуэте с Таней (стилистическая окраска партии этой героини меняется в зависимости от ситуации). Верди же с его оперной стилистикой (страстный монолог) подключается к развитию сюжета в самый острый момент любовной коллизии, выступает как типичный «благородный отец», спаситель влюбленных.

Пять сцен в показе героев-композиторов, представляющих собой изобретательную, пронизанную авторской симпатией, пародию на их творчество, обозначают пять этапов в развитии сюжета и смену атмосферы действия. Завязка же происходит в первой картине, где главной фигурой является Розенталь. И здесь мы встречаем новый тип героя, сложив-

шийся и детально разработанный в оперном творчестве отечественных композиторов последней трети XX века, а именно Художника-Творца как персонажа мифологического плана. Розенталь – основной протагонист, он утверждает высокую гуманистическую идею о бессмертии гения. Его вдохновенное созидание направлено на воссоздание любимых композиторов, на попытку придать им статус постоянной величины, неотъемлемой и вечной части духовного состояния человечества. Розенталь творит новую реальность с самыми высокими целями. В сценах, связанных с этим персонажем, мы не услышим композиторской иронии (в либретто она есть), явно выраженной стилизации, автор использует музыкальные средства, характерные для создания героев мощных, титанических и страстных – низкий голос, сдержанный темп, декламационная по складу и патетичная по окраске вокальная партия относит нас к библейским сюжетам в музыке; экспрессивный оркестр и хоровое обрамление реплик героя довершают картину. Первая сцена вообще имеет черты ораториальности, что подчеркивает значительность творческого акта ученого. Серьезен и финал оперы: идеалистические мечты Розенталя разбиваются при встрече с человеческим злом и корыстью, жизни гениев оказывается в руках у отбросов общества. Последние фразы одинокого Моцарта полны трагизма, а соло флейты (ассоциация с флейтой Папагено) звучит щемяще-трогательно и печально. В целом же создается цельная и динамичная музыкальная композиция, а широко использованный композитором и либреттистом пародийный прием обнаруживает свои неисчерпаемые возможности и трагический потенциал.

«Дети Розенталя» дают основания предполагать появление нового типа постмодернистской оперы, в которой заключено гуманистическое содержание. Здесь оперные штампы (музыкальные и литературные) и блуждающие сюжеты переходят в разряд архетипов, а их комбинация становится основным смысло- и формообразующим средством, полистилистика же используется не только как способ очертить игровое эстетическое поле и расширить временные и пространственные рамки, но и как метод создания обобщенных образов. Композитор не вуалирует приемы и способы игры, напротив, они вызывающе-откровенно выставлены напоказ, а отсутствие тонкости компенсируется внятностью высказывания – именно это свойство делает произведение вполне демократичным.

Таким образом, мы видим, что три рассмотренных произведения оперного жанра представляют собой три модели постмодернистской оперы. При этом в них можно обнаружить сходные черты, дающие основания для выведения типологии оперного постмодерна. В их числе:

1. Тесная связь с литературой, в частности – постмодернистского направления.

2. Нарратив как основной способ описания реальности. Повествовательность теряет черты эпичности, проявляется в монологичности, наличии прямой речи главного героя («Лолита», «Жизнь с идиотом») или рассказчика и «закадровых» персонажей («Дети Розенталя»). При этом автор (и либреттист, и композитор) не отождествляется с главным героем, а «подменяет» себя им.

3. Формирование нового типа оперного героя. Постмодернистскую оперу интересует более антигерой или герой с «размытой» этической структурой (здесь можно привести в пример также «Джезуальдо» и «Историю доктора Фаустуса» Шнитке). Исключением является опера «Дети Розенталя», но в ней герои не Борцы, а Творцы. Творческое начало не чуждо и Гумберту, и Я, и вообще персонажи постмодернистской оперы и ее конфликт существуют не в реальной среде, а в культурологическом поле.

4. Отход от психологизма и лиризма как основной эмоционально-образной составляющей. На смену этим качествам приходят яркая характеристичность, ирония, пародия, гротеск, смысловые перевертыши, музыкальные шарады.

5. Полистилистика как основной языковой способ раскрытия образного содержания.

Несмотря на краткую историю, отечественный оперный постмодерн сформировал разные модели и успел эволюционировать, обнаружить новые свойства и качества в 2000-е годы, соответствующие общемировым тенденциям развития этого направления во всех видах искусств. Это дает основания предполагать, что современная российская опера прочно вписалась в постмодернистский культурный контекст, создала новый тип, имеющий большой творческий потенциал и перспективу развития.

Литература

1. «Дети Розенталя» – новая опера Леонида Десятникова. – http://old.radiomayak.rfn. ru/archive/text?stream=culture&item=28527
2. Замоторина К. Как рождались «Дети Розенталя» // Муз. обозрение. – 2005. – 05 мая.
3. Иващенко А. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994. – 304 с.
4. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2003. – 21 с.
5. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
6. Маньковская Н. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1994. – 220 с.

7. Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы. – М.: Изд-во Едиториал УРСС, 2004. – 376 с.
8. Савенко С. «Нас не хотели…»: (Премьера на сцене Большого театра) // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 91–92.
9. Судас Л. Постмодернизм. – http//www.chem.msu.su
10. Шохман Г. «Режиссерский театр»: сладость и бремя свободы // Музыкальная академия. – 1990. – № 1. – С. 50–63.

О. В. Синельникова
Кемерово

О СООТНОШЕНИИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА Р. ЩЕДРИНА)

«В предверии XXI века на горизонте уже чудятся контуры некоего синтетического музыкознания, где наука чудесным образом сливается с искусством, а стихия искусства – со стихией самой жизни!» [4, с. 87]. Так размышляли и мечтали музыковеды на страницах журнала «Советская музыка» в 80-е годы, обсуждая вопрос: «Какой быть музыкальной науке в будущем?». Думается, что это прогнозирование, казавшееся тогда довольно призрачным, было верным. В настоящее время, очевидно, что музыка, безусловно, представляет собой сейчас объект некоего философского анализа, который вбирает в себя подходы и терминологию различных видов искусств и гуманитарных знаний.

Этому способствовали определенные тенденции развития музыкальной культуры последних лет. Среди таковых – расширение географического и исторического диапазона интересов с дальнейшим освоением неевропейских культур, особое внимание к связи музыкальной культуры с религией, увлечение вопросами семантики музыки на фоне общего сдвига гуманитарных знаний в сторону проблем смыслообразования, когда смысл начинает фигурировать как одна из фундаментальных категорий. Суммирующей целью названных тенденций видится стремление познать мир музыки во всем ее многообразии, не утратив при этом общечеловеческих, культурных и национальных ориентиров.

Огромную роль в этих процессах сыграл тот факт, что музыкознание стало открытым для категорий широкой культурологической значимости. Одна из них – концепция диалога, исследуемого уже с начала прошлого

века специалистами разных отраслей знаний (М. Бахтин, Х. Ортега-и-Гассет, К. Ясперс, М. Бубер, П. Флоренский, Ю. Лотман). Причем, для современных композиторских и музыковедческих работ чрезвычайно важны идеи о процессуальной открытости, осознанной несводимости диалога к простому и законченному ответу, доминирующие в трудах Бахтина.

Другая категория, отражающая систему многосторонних связей явлений современной культуры и науки, – это категория полифоничности или художественного контрапункта, которая корреспондирует с концепцией диалога Бахтина. Но в этом случае происходит уже обратная связь: полифония как имманентно музыкальное явление расширяет сферу своего действия и становится одной из фундаментальных категорий современной культуры. В XX веке разные художники сознательно стараются воплотить музыкально-полифоническую логику в других искусствах (С. Эйзенштейн, В. Мейерхольд, М. Чюрленис), а потребность осмыслить художественное (но не музыкальное) творчество через законы полифонии отражается в трудах философов, литературоведов, музыковедов (М. Бахтин, Д. Лихачев, Т. Левая, Т. Курышева и др.).

Процесс перетекания методов анализа художественных текстов и терминологии из литературоведения, лингвистики, философии, киноведения, теории изобразительного искусства в музыковедческие работы сегодня становится все более очевидным. Так, в музыкальной науке уже давно используется методология семиотического исследования произведений (М. Арановский), а теория интертекстульности активно завоевывает интересы музыковедов в применении ее к анализу современной музыки (Г. Григорьева, Л. Дьячкова, Д. Тиба).

Но столь же очевидно и возвратное движение. Например, разбор литературных и поэтических произведений с позиций музыкальных, с использованием музыковедческой терминологии и методологии. Здесь можно сослаться на методику мотивного анализа прозы, ее музыкальной организации, разработанную Е. Чигаревой [6]. Музыковед Б. Кац обнаруживает (параллельно с литературоведом Л. Фейнбергом) в лирике А. Пушкина («К морю», «Я помню чудное мгновенье») феномен сонатной формы с аналогами динамического сопряжения, тонального и музыкально-тематического контраста [1]. Л. А. Мазель анализирует поэму Пушкина «Медный всадник» как «новую одночастную форму», характерную для романтической музыки и, как известно, основывающуюся на трансформированном принципе сонатности [3, с. 167]. Д. Шостакович, как известно, увидел сонатную форму в рассказе А. Чехова «Черный монах», а В. Бобровский в последние годы жизни мечтал написать исследование о музыкальной форме у Чехова. После смерти В. Бобровского в его архиве

был найден альбом со схематическими анализами рассказов и повестей Чехова «Святой ночью», «Дуэль», «Припадок», «Попрыгунья», «Враги», «Скучная история», «Скрипка Ротшильда»[1]*.

Литературовед Е. Эткинд, перечисляя понятия общие для литературоведения и музыковедения (образ, интонация, пауза, эвфония, мотив, тема, темп, метр и ритм, развитие, разработка и т. д.[2], видит в этом явлении отражение «эстетической связи между двумя искусствами», хотя говорит, что в большинстве случаев данное терминологическое сходство обманчиво [10, с. 367]. Несмотря на то что многие доводы литературоведов (которые проводят блистательный стиховедческий, но отнюдь не музыковедческий анализ) о музыкальности поэзии и прозы явно недостаточны и обобщенны, думается, что такие эксперименты имеют большое будущее и музыкальная наука в какой-то степени может служить ориентиром в системе искусствоведческих дисциплин. Ведь музыкознание по своей весомости и специфике не уступает таким авторитетным областям, как филология и лингвистика, а по степени четкости и разработанности понятийно-терминологического аппарата, строгой упорядоченности знаний, глубокой обоснованности исторического и теоретического подходов, на наш взляд, превосходит их.

Системное и комплексное исследование музыки оказывается все более востребованным в современном музыкознании, особенно в области анализа современного композиторского творчества. Этому способствуют междисциплинарные контакты и научные изыскания, проводящиеся на пограничной линии между двумя или более научными дисциплинами. В изучении современной музыки необходим всесторонний анализ, который будет служить выявлению таких ее внутренних закономерностей, которые не всегда могут отслеживаться в рамках одного музыкознания в силу некоторой ограниченности его методологических принципов и менее широкого взгляда на проблему. Данные исследования необходимы в связи с процессами активного взаимодействия и взаимовлияния различных видов искусства, которые пронизывают художественную культуру XX века.

Есть еще одна важная причина включения в музыковедческие исследования общей культурологической проблематики и терминологии из других видов искусства. Это процесс музыкального формообразования XX века, который в определенной степени является результатом влияния внемузыкальных факторов, порожденных системой культурно-исторических, социально-художественных предпосылок. Одна из них высту-

* См. Примечания в конце статьи.

пает на уровне диалога музыки с другими областями художественного творчества, выраженного в соприкосновении их композиционных инвариантов.

Современные музыкальные процессы сильно изменили механизмы жанрообразования, формообразования и смыслообразования. Одно из проявлений синтетичности современного художественного мышления – тенденция к жанровой «гибридизации». Появляются уникальные сочетания театра и музыки, живописи и музыки, музыки и света и. т. д. Подчас музыкальная деятельность вообще рассчитана не на то, чтобы передать какой-то образ и содержание, а на то, чтобы произвести какое-то социальное действие: вступить в конфронтацию, вызвать шок, удивить, ошеломить. Подобные опусы авангарда во многом стимулировали и музыковедческий подход к ним с позиций музыкальной эстетики прикладного толка, понимаемой как контекстуальный анализ, заданный определенной философской системой, к примеру, концепцией «Weltmusic» К. Штокхаузена, идеей «тотального театра» Б. А. Циммермана и др. Эти взгляды на крайние проявления музыкального авангарда отчасти оправданы и достаточно хорошо реализованы в музыковедческих работах последних лет. Однако в них, зачастую, анализируемый контекст становится сильнее и ярче текста.

Исследование творчества композиторов, сочетающих новаторство с опорой на традиции, требует иных подходов. Представляется, что наиболее уместным здесь остается преобладание собственно музыковедческих методов исследования, при возможных выходах за рамки музыкознания в более широкое пространство общей теории искусства и культуры. Таковым видится анализ музыки Родиона Щедрина.

Р. Щедрин сегодня – активно работающий композитор. Его творчество изменчиво и многоохватно, как с жанровой и формообразующей стороны, так и в области музыкального содержания, хотя всегда имеет стабильные элементы, опорные точки, которые сохраняются на протяжении всего жизненного и творческого пути. В творчестве Щедрина очень сильна новаторская линия. Щедрин во многом был первым, будь то использование частушки в академических музыкальных жанрах (Первый фортепианный концерт и «Озорные частушки») или пение оркестрантов в симфонических произведениях («Стихира…», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), параллельная драматургия в опере («Мертвые души») или пространственные эффекты в инструментальной музыке («Геометрия звука»), создание балетов на сюжеты А. Чехова («Чайка», «Дама с собачкой») или мюзикла на русский сюжет, но на японском языке («Нина и 12 месяцев»). При этом опора на традиции русской музыкальной культуры выступает как одна из доминант его творчества.

Стиль композитора представляет собой сложное, многообразное, эволюционирующее целое, резонирующее с основными тенденциями музыкального искусства XX века, такими как неофольклоризм, неоромантизм, авангард, полистилистика. Наряду с этим, творчество Щедрина можно представить как непрерывный диалог с культурой и искусством ушедших эпох. Поле этих взаимодействий весьма широкое и включает в свое пространство как музыкальные, так и внемузыкальные явления.

Диалог с композиторами различных эпох и стилей организует музыкальное пространство многих сочинений Щедрина. Здесь его предшественники, которые в той или иной степени оказали влияние на становление творчества Щедрина, натолкнули на замыслы отдельных сочинений. Он обращается к музыке разных композиторов в своих произведениях, используя приемы полистилистики (цитаты, квазицитаты, аллюзии), зашифровывая монограммы (BACH, Berg), создавая транскрипции или просто посвящая им собственные сочинения. Среди них Орландо Лассо («Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо»), И. С. Бах («Музыкальное приношение», «Эхо-соната», «Музыка для города Кётена»), Л. Бетховен («Прелюдия к 9 симфонии Бетховена»), Ж. Бизе («Кармен-сюита»), Ф. Шопен («Hommage a Chopin» для четырех фортепиано), П. И. Чайковский (балет «Анна Каренина»), М. П. Мусоргский (Оркестровая транскрипция вокального цикла «Детская»), Д. Шостакович (Симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем»), Б. Барток («Вологодские свирели»), И. Альбенис («В подражание Альбенису», «Танго Альбениса»), А. Берг («Музыкальное приношение»).

Спектр диалогических контактов музыки Щедрина с ушедшими эпохами включает в себя обращение к различным стилям (Возрождение, барокко, классицизм, романтизм), техникам письма (мотетное письмо, техника cantus firmus, имитационная, каноническая, подголосочно-полифоническая техника), жанрам (знаменный распев, стихира, кант, мотет, монодия, lamento, канон, фуга, чакона, пассакалия, concerto grosso).

Музыка Щедрина широко открыта для многообразных явлений культуры прошлого и современности. Связано ли это с сюжетами, которые использует композитор в своих театральных произведениях, с программными ассоциациями в инструментальной музыке или с семантикой определенных жанров – все это не случайные и мимолетные образы, а глубоко продуманные и мотивированные процессы. Рассмотрим их подробнее и зафиксируем точки соприкосновения творчества Щедрина с различными видами искусства, литературой и явлениями культуры в целом. В связи с этим, можно наметить несколько направлений в творчестве композитора, которые могли бы стать и отчасти стали темами самостоятельных исследований:

1. Русская литература в творчестве Р. Щедрина.

2. Образы русской истории в произведениях Р. Щедрина.

3. Осмысление композитором православной духовной культуры в своем творчестве.

4. Р. Щедрин и русский фольклор.

5. Изобразительное искусство и музыка.

6. Пространственная музыка Р. Щедрина

7. Монтаж как принцип музыкального мышления и формообразования в произведениях Р. Щедрина[3].

8. Полистилистика в произведениях Р. Щедрина.

Щедрин – один из немногих современных композиторов, кто смело обращается к величайшим шедеврам русской литературы. Он считает, что температура ощущений в опере и балете должна быть не 36, а 39 и 40 градусов. И в немалой степени этому способствует избранный сюжет. Среди таковых «Евгений Онегин» и «История Пугачева» А. Пушкина («Строфы из «Евгения Онегина» и поэма «Казнь Пугачева» для смешанного хора, 1981), «Мертвые души» Н. Гоголя (опера, поставленная в 1977 году в Большом театре), «Анна Каренина» Л. Толстого (балет, поставленный в 1971 году в Большом театре), «Чайка» и «Дама с собачкой» А. Чехова (балеты, поставленные в 1980 и 1985 годах), «Лолита» В. Набокова (опера, поставленная в 1994 году в Стокгольме). Что касается Н. Лескова – одного из самых любимых писателей Щедрина, то образы его сочинений стимулировали рождение трех музыкальных произведений: русской литургии «Запечатленный ангел», оперы для концертной сцены «Очарованный странник» и «Притчи» (Parabola concertante) для виолончели соло, струнного оркестра и литавр. Причем, необходимо отметить, что почти во всех названных операх и балетах (кроме «Анны Карениной») Щедрин сам выступал и как автор (или соавтор) либретто.

Подход к каждому литературному произведению у Щедрина глубоко индивидуален. Проследить способы перевода сочинения из литературного в музыкальное пространство непросто. Это предполагает привлечение литературоведческих методов исследования с анализом структуры и семантики текстов литературных произведений. Но в отдельных театральных сочинениях Щедрина и этим нельзя ограничиться. Так, анализируя хоровую музыку по Лескову – «Запечатленный ангел» и оперу «Очарованный странник», – невозможно обойти своеобразие языка повестей Лескова, пересыпанного редкими и давно забытыми выражениями или авторскими аллюзиями на старинную лексику.

Столь же важно при анализе опер и балетов Щедрина обращать внимание на законы театральной драматургии, которые всегда учитывает автор. Здесь вступают в силу категории сценичности того или иного сюжета,

в чем проявляется мастерство композитора, сумевшего адаптировать его к музыкально-театральному жанру. В таких развернутых многоплановых романах, как «Мертвые души» и «Анна Каренина», Щедрин выделил особые сквозные линии сюжета, которые блестяще реализовал в музыкальной драматургии. Не пытаясь охватить весь роман, он назвал балет «Анна Каренина» «лирическими сценами», подобно тому, как это сделал П. Чайковский в «Евгении Онегине». В «Мертвых душах» Щедрин впервые на оперной сцене показал возможности параллельной драматургии с одновременным развитием образов помещиков и народа.

«Запечатленного ангела» Лескова литературные критики назвали классическим примером несценичности и неэкранизуемости. Да и сюжет «Очарованного странника», казалось бы, вовсе не оперный. Интерес к состоянию, а не к становлению характеров, перечислению как бы случайных происшествий, а не к сюжетно-действенному развитию, акцентирование, на первый взгляд, побочных нюансов, бессобытийность драматургии – все это не способствовало интересу композиторов и режиссеров к прозе Лескова. Щедрин сумел найти собственный подход, вложив лесковскую идею рассказа «Запечатленный ангел» в каноническую композицию православной литургии, а сюжетную канву повести «Очарованный странник» в жанр оперы для концертной сцены.

Щедрин стал одним из первых композиторов, который обратился к творчеству Чехова. Трудно было представить себе что-либо более парадоксальное, чем балеты, в основе которых чеховские произведения, где, по словам самого писателя, много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви. Но и здесь композитор нашел особое решение, которое проявилось в индивидуальном жанровом определении каждого из балетов: одноактный балет-дуэт «Дама с собачкой» и двухактный балет-прелюдия «Чайка», в основе которого 24 прелюдии, 3 интерлюдии и постлюдия. Прочтение Щедриным «Лолиты» Набокова – самого популярного и самого скандального романа писателя – тоже глубоко своеобразно. Чего стоят одни куплеты рекламисток, внезапно прерывающих действие оперы и приближающих ее к современной действительности. В разборе перечисленных музыкально-театральных произведений необходим не только музыковедческий, но и литературоведческий анализ.

В творчестве Щедрина есть произведения, подходы к которым требуют не только слуховых ощущений, но и визуальных способов прочтения, восходящих к восприятию изобразительного искусства и архитектуры. Это сочинения из области инструментального театра и пространственной музыки: Трио для флейты, гобоя и кларнета «Три пастуха» (1988) и «Геометрия звука» (1987) для камерного оркестра.

Особенно интересна композиция «Геометрии звука». Экспериментальный характер произведения, заданный программой, нашел выражение в архитектурных линиях размещения оркестра, формирующих звуковую среду, в использовании различных техник композиции и особом соотношении музыкального материала. Рационально геометрическое начало композиции, возведенное в степень «чистой формы», основано на сочетании различных объемов, возникающих в воображении слушателей. Так, звуковое пространство экспозиции постепенно заполняется «геометрическими фигурами», накладывающимися одна на другую, благодаря полифоническому переплетению голосов инструментов, в разных плоскостях (сцена, кулисы, балконы). В процессе развития «геометрический» рисунок усложняется, сочетания тем становятся более замысловатыми, а в кульминации, наоборот, преобладают прямые линии.

Музыкальная ткань «Геометрии звука», произведения с явно выраженными конструктивными задачами, держится на скомпонованных пространственных построениях – зримых знаках, непостижимой иными путями духовной субстанции. Идея этого произведения не выражается открыто, она остается принадлежностью замысла автора, подобно идеям полотен К. Малевича и В. Кандинского, пытавшихся проникнуть в тайны бытия в своих беспредметных композициях.

Музыка и живопись соприкасаются и в других произведениях Щедрина, таких как одночастные инструментальные композиции «Фрески Дионисия» для 9 инструментов (1981) и «Автопортрет» для симфонического оркестра (1984). Концептуальная направленность «Фресок Дионисия» связана с обращением к теме древнерусского искусства. На эту работу Щедрина вдохновила роспись Ферапонтового монастыря на Вологодчине, сделанная великим иконописцем. Шедевры Дионисия поразили воображение композитора еще в студенческие годы, когда он ездил в фольклорные экспедиции «и был в самое сердце сражен гордой величавостью, терпким колоритом, одухотворенностью этого непревзойденного творения русского искусства»[4].

Само название «Автопортрет» также влечет за собой внемузыкальные ассоциации, свидетельством чему признание самого автора: «В этой работе меня вдохновлял пример живописцев. Почти все они писали свои автопортреты: возможно, это отражало осознанную ими необходимость познать самого себя. Порой так художник приходит к пониманию жизни, времени, человека»[5]. В центре внимания автора – личность художника, творца в различных ипостасях: в действии и медитации, в творческом горении и самоуглубленном созерцании, в трагических взрывах отчаяния и покое. «Постараться звуками, красками, тембрами “вглядеться” в себя, “запечатлеть” свою личность, услышать время, когда ты жил и сочинял

музыку», – признается Щедрин. Фрагментарность формы способствует восприятию сочинения как серии картин, зарисовок, автопортретов автора, разных периодов жизни, взятых в разных ракурсах изображения.

Примеры произведений Щедрина, где музыка тесно соприкасается с другими видами искусства, можно было бы легко умножить. Но есть главное качество творчества этого композитора, которое побуждает обратиться к теоретической и терминологической базе других искусств и наук в процессе анализа его сочинений. В музыке Щедрина разных жанров есть объединяющее начало, которое привлекает к себе внимание. Это подчеркнутая фрагментарность, мозаичность, «кадровость» композиции, многоэлементность музыкальной драматургии, внезапность появления нового тематизма, обрывающего развитие предыдущего при жанрово-стилистической конкретности персонифицированного материала, когда достаточно одного краткого элемента, чтобы возникло представление о целом. Щедрина часто характеризуют как композитора контрастов, причем контрастов неожиданных, ярких, кричащих, порой немотивированных. Все эти особенности напоминают метод кинематографического монтажа фильма, который выходит на первый план в организации процесса развертывания образов и формообразования в произведениях Щедрина.

Казалось бы, термин «монтаж» исключительно киноведческий. Но на протяжении XX века он распространяется все более широко и уже связывается не только с кинематографом, но и с другими видами искусства. Проникает он и в музыку. Однако при более подробном изучении этого явления становится очевидным, что монтажность в музыке связана не только и не столько с влиянием кинематографа, а выступает как некий универсальный тип мышления, который может проявляться в любом виде художественного творчества. Монтаж стал показателем качественно нового мировоззрения, состоящего в поисках полярных контрастов и несовместимых данностей. Влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства в целом сводится к повышению дискретности композиции. Отсюда вытекает усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста.

В XX веке монтаж стал одним из творческих принципов современной культуры. Монтажное мышление актуально для музыки второй половины XX века как оптимальная форма отражения многообразной действительности нашего времени, попытка найти компромисс между спонтанностью и рационализмом, чувством и логикой, реальностью и вымыслом, традицией и новаторством. Такой принцип мышления позволяет организовать в одном художественном произведении огромное количество информации. Типовые формы уже далеко не всегда способны вмещать в себя столько музыкальных событий. Монтажность органично

вплетается в стилевую разноголосицу XX века и сегодняшних дней, с характерным пересечением несходных творческих импульсов. Сочетание с разными направлениями (неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, полистилистика) и композиторскими техниками (алеаторика, сонористика, коллаж) – свидетельство мобильности этого феномена.

Дискретность и «кадровость» получили бесконечно разнообразное воплощение в инструментальной музыке отечественных и зарубежных композиторов второй половины XX века – Р. Щедрина, Г. Канчели, С. Слонимского, Я. Ряэтса, Р. Габичвадзе, И. Габели, Л. Берио, Л. Ноно, К. Штокхаузена. Отдельные выходы в область монажности обнаруживаются в произведениях А. Шнитке, Б. Чайковского, В. Сильвестрова, А. Эшпая, А. Тертеряна, С. Губайдулиной, А. Пярта, Ю. Буцко, В. Екимовского, А. Вустина, не охватывая всего творчества в целом.

Что же общего между основным языковым принципом кинематографа и выразительными средствами музыки? Монтажный язык рассчитан на передачу, прежде всего, чувственно-эмоциональной, а не интеллектуальной информации. И в этом он близок музыкальному языку, что подтверждают мысли режиссера С. Эйзенштейна, постоянно обращавшегося в своих теоретических трудах к музыкальной терминологии. Базируясь на контрасте, простирающемся от обновления до конфликтного противопоставления, монтажность в музыке, в основе своей, подтверждает эйзенштейновскую концепцию, апеллирующую к ассоциативной способности зрителя, к его умению сопоставлять и объединять разнородные фрагменты. Таким образом, проникновение монтажного принципа в музыкальные структуры влечет за собой влияние на современное композиторское творчество и более общих и конкретных эстетических и языковых закономерностей кино и режиссерского мышления в целом.

Констатация монтажных явлений в сочинениях современных авторов, в свою очередь, приводит к необходимости дифференциации средств музыкального формообразования, установления разницы между новыми «кадровыми приемами» и известными их предшественниками (контрастное сопоставление и конфликтное противопоставление, единовременный контраст, прорыв или вторжение музыкального материала). Процесс формообразования, связанный с монтажным мышлением композитора, заключает в себе музыкальную логику иного типа, чем та, которая управляет становлением и развитием в рамках классических структур. В последних – первоначально заданное тематическое построение является некой потенциальной основой, из которой рождается все дальнейшее. В монтажных композициях, наоборот, самоценность материала, отдельной самостоятельной детали оказывается гораздо важней, чем соподчиненность всех разделов формы между собой. Такая конструкция не на-

кладывает ограничений на музыкальный тематизм, который может быть любым и производить неожиданное впечатление как сам по себе, так и в соединении с окружающими его фрагментами. Целое собирается на основе разнообразного взаимодействия всех элементов, допускающих самый непредвиденный художественный результат. Это еще одна причина того, что монтажный принцип композиции становится столь привлекательным для композиторов второй половины XX – начала XXI века.

Щедрин – один из композиторов, чьи сочинения воплощают принципы монтажа наиболее последовательно во всех жанрах и в различные творческие периоды. Наиболее показательные в этом отношении произведения инструментальной музыки, где это качество предстает в «чистом виде», не диктуется особенностями словесного текста или искусства сцены: Второй концерт для фортепиано с оркестром (1966), «Токкатина-коллаж» и «Полифоническая мозаика» из фортепианного цикла «Полифоническая тетрадь (1972), «Автопортрет» для симфонического оркестра (1984), «Фрески Дионисия» для 9 инструментов (1981), «Музыкальное приношение» для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов (1983), «Российские фотографии» для струнного оркестра (1994), Симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем» (2002).

Благодаря оригинальному «кадровому» мышлению композитора и многообразным новаторским приемам его произведения открывают неисчерпаемое поле деятельности для музыковедов. Одна из причин обращения Щедрина к монтажному принципу – повышенное внимание самого композитора к вопросам драматургии и формообразования, задачам построения музыкальных композиций, определенным образом воздействующих на современного слушателя. Мысли по этому поводу не раз высказывались автором в различных статьях и интервью. В связи с изменившимися темпами жизни, мировоззрением людей и психологией восприятия произведений искусства, Щедрин считает, что музыкальное сочинение должно быть информационно более насыщенным, а соответственно и иным по форме.

Приведем одно из его высказываний: «Задача в том, чтобы не развивать высказанную мысль до бесконечности, а вложить слушателю кодовую информацию, удержать его внимание на том, что ты ему хочешь сказать, и идти дальше. Человека сегодня нужно заставить слушать, для этого необходимо выстроить свою мысль, облечь свой замысел в такую драматургическую форму, которая его заинтригует, заинтересует... С моей точки зрения такого рода вид изложения материала, соотнесения между собой его частей, без каких-либо связующих звеньев сегодня наиболее уместен» [8, с. 137]. Цитированные мысли композитора близки идеям С. Эйзенштейна, теоретические работы которого были направлены на по-

иски законов построения композиции, построения наиболее гармоничной формы, максимально воздействующей на эмоциональные и интеллектуальные способности зрителя. Эти проблемы разрабатывались параллельно и в тесном соприкосновении с монтажной теорией режиссера.

Сам Щедрин применяет и термин «монтаж» по отношению к своим произведениям. Высказывания Щедрина свидетельствуют о том, что первоначально монтажность и «кадровость» использовались им более или менее интуитивно. Затем они применяются целенаправленно, с определенной последовательностью, вырастая в ведущий формообразующий фактор. «Может быть, первые шаги были сделаны интуитивно. Тем не менее, я считаю, что этот прием характерен для всех видов братских искусств (живопись, архитектура, скульптура, поэзия) …Потом, вся наша жизнь насквозь монтажна: газеты, телевидение – неизвестно, о чем в следующую минуту тебе поведают»[6].

Принцип монтажа в произведениях Щедрина и других композиторов может проявляться на разных уровнях организации музыкального целого: в общем строении композиции и во внутреннем расположении разделов. Первое – обнаруживается в произведениях, подразумевающих сцепление самостоятельных контрастных разделов (Вторая симфония Щедрина – «25 прелюдий», балет «Чайка» – «24 прелюдии, 3 интерлюдии и постлюдия»). Второе – имеет место в тех случаях, когда во внутреннем строении частей последовательно выдерживается принцип дискретности и контрастного сопоставления более мелких структурных единиц («Музыкальное приношение», «Автопортрет», «Фрески Дионисия», «Диалоги с Шостаковичем» и др.).

Специфика музыкального материала и построения композиции в произведениях Щедрина предопределяют комплексный подход в изучении его творчества, основанный на сочетании методов музыковедческого и культурологического исследования с опорой на лучшие достижения современной науки. Одним из необходимых направлений становится обращение к теоретическим системам классиков отечественного и зарубежного кинематографа, в частности, к теории монтажного контрапункта С. Эйзенштейна. Особенно привлекает в ней тот факт, что режиссер распространяет свою концепцию монтажа на различные виды художественного творчества.

Экстраполяция монтажности в область музыки требует на определенных этапах привлечения соответствующей киноведческой терминологии. Однако это не должно являться самоцелью. При необходимости, понятийный комплекс кинотеории может включаться в контекст традиционного аналитического музыковедческого аппарата. Наиболее целесообразным представляется исследование музыки Щедрина, сочетающее

традиционный и обновляемый подходы. Данная методология помогает проследить распространение нового, монтажного способа формообразования в сочинениях композитора в процессе эволюции творчества и выявить характерные для каждого периода закономерности.

Стремление вникнуть в глубинный смысл проблем, связанных с функционированием монтажного формообразования в музыке Щедрина и распространением такого типа организации в произведениях многих отечественных и зарубежных композиторов второй половины XX века побуждает обратиться к философским, психологическим, социокультурным и общелогическим основам, порождающим возникновение данного типа мышления. Сама идея выделения универсальных композиционных принципов, действующих в произведениях различных видов искусств, требует привлечения широкого спектра культурологического материала – от памятников первобытного творчества до явлений наших дней в области кинематографа и театра, архитектуры и живописи, поэзии и прозы, философской мысли и фольклора. Очевидно, что изучение монтажного способа формообразования в музыке не видится возможным без параллельного рассмотрения его в других видах творческой деятельности.

Представляется, что разработка проблемы взаимодействий с точки зрения сравнительного подхода к характеристике произведений разных видов искусства открывает пути к решению вопроса систематики музыкальных форм XX века и выявлению новых методов их анализа. Вместе с тем, общеискусствоведческие задачи могут оказать известное активизирующее влияние на более интенсивное исследование современного композиторского мышления, тяготеющего к синтезу искусств и углубленным философским концепциям.

Размышления о роли музыковеда в современной художественной культуре невольно приводят к необходимости расширения исследовательского пространства его деятельности, которое сейчас невозможно замкнуть на специфике исключительно композиторского творчества. Спектр музыковедческих исследований необычайно расширился в конце XX – начале XXI века. Здесь наблюдаются два пути: один – в сторону более полного охвата собственно музыкального творчества с включением в эту область искусства интерпретации и интересов исполнителей в целом (статьи и монографии об исполнителях), другой – в сферу междисциплинарных исследований музыки с применением технологий других искусств и тех концепций, которые приобрели общекультурологическую значимость.

Однако второй путь, о котором идет речь в данной статье, таит в себе некоторые опасности. Одна из них – ограничение исследования внешни-

ми, поверхностными аналогиями, мимолетными экскурсами музыковедов в другие области теории искусства и виды художественного творчества. С другой стороны, глубинные изыскания в сфере смежных искусств на каком-то этапе исследования могут выдвигать на первый план контекст, за счет уменьшения значимости нотного текста. Определенная опасность междисциплинарных исследований касается диффузии понятийно-терминологического аппарата. Заимствованные понятия могут утрачивать свой точный и первичный смысл, а многозначность подобных терминов может становиться слишком избыточной. Примером такой трактовки музыкальных терминов можно считать исследования С. Эйзенштейна. Не умаляя великих открытий режиссера в области кинематографа и общей теории культуры, следует признать, что интерпретация таких понятий, как «контрапункт», «фуга», «тональность», «обертон», становится слишком расширительной в его работах, а смысл самих терминов подчас становится далеким от их значений в музыке.

Е. В. Назайкинского спросили в одной из последних бесед с ним: считает ли он перспективным привлечение в музыкальной науке междисциплинарных знаний? Он ответил положительно, но при этом сказал, что рассматривает систему интердисциплинарных отношений как нечто целое, не делящееся на дисциплины. «Это вселенная, состоящая из множества звезд. Есть звезда музыковедческая, которая своим светом пронизывает всю Галактику – музыковедческую, духовную, и всякую-всякую. При таком понимании уничтожается представление о границах, пограничных областях, ибо все, что есть в этой галактике, принадлежит нашей звезде, в ее свете, под определенным углом зрения мы видим законы и музыки, и физики, и математики, и психологии, и семиотики…» (интервью, данное А. Амраховой [11]).

Мысли крупного ученого профессора Назайкинского рисуют образ идеального музыковеда XXI века, который сочетает точность научных формулировок с художественной интуицией и тонким чутьем на скрытые смыслы музыкального произведения, который «владеет методами системного философско-культурологического анализа музыки, но исключительно корректного и деликатного по отношении к музыкознанию, проникающего в существо и “душу” музыки» [11].

Примечания

1. Подробно об этом пишет Е. Чигарева в статье «Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов)» [7].
2. Этот ряд терминов можно продолжить, обратившись к одному из последних изданий литературной энциклопелии [2]: диссонанс, консонанс, вариации, звукопись, каприччио, ноктюрн, клаузула, интермедия, монодия, полиметрия, рефрен, ритурнель, секвенция, синкопа, эллипсис...

3. См.: диссертационное исследование автора настоящей статьи «Монтаж как принцип музыкального мышления Р. Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора)» [5].
4. Цит. по: Слова Щедрина из аннотации к CD (CD BMG, 22.04.97)
5. Цит. по: Яковлев М. Вместо рамки для портрета // Музыка в СССР. – 1985. – апр. – июнь.
6. Фрагмент беседы с автором данной статьи.

Литература

1. Кац Б. Об аналогиях сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 151–158.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Николюкин. – М., 2003. – 1600 стб.
3. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Мазель Л. Исследования о Шопене. – М., 1971. – С. 159–209.
4. Мугинштейн М. Музыкальная наука: Какой ей быть? // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 37–40.
5. Синельникова О. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина: монография. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т. культуры и искусств, 2007. – 291 с.
6. Чигарева Е. Заметки о музыкальной (мотивной) организации повести Ивана Шмелева «Неупиваемая чаша» // Двенадцать этюдов о музыке. – М., 2001. – С. 126–138.
7. Е. Чигарева Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: материалы науч. конференции. – М., 2002. – С. 147–1578. Щедрин Р. Монологи разных лет. – М., 2002. – 192 с.
9. Эйзенштейн С. «Неравнодушная природа» // Избранные произведения: в 6 т. – М., 1964. – Т. 3. – 672 с.
10. Эткинд Е. Материя стиха. – СПб., 1998. – 423 с. .
11. http://harmony.musigi-dunaya.az/narmony/rus/reader.asp

И. П. Носова
Кемерово

ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОБЩЕСТВА НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVII ВЕКА

Музыка, как целостный феномен культуры, в контексте различных исторических эпох занимает определенное место. Практически все изменения, происходящие в музыкальном искусстве, есть следст-

вия изменения исторической действительности. Отвечая на социальные, коммуникативные и др. уже запросы общества, стремясь удовлетворить жизненно-бытовые потребности человека, музыка как наиболее абстрактный из видов искусств, вырабатывает конкретно-исторические способы взаимосвязи социальных и культурных особенностей эпохи. Данная взаимосвязь выражается через формирование определенных функций музыки. В свою очередь, обусловленные социальными и деятельностными факторами функции музыки формируют различные ее виды – жанры. Известная точка зрения А. Н. Сохора – виды музыки обусловлены общественным бытованием, то есть обстановкой исполнения и восприятия – подчеркивает прочную взаимосвязь музыкальных жанров с потребностями человеческой жизни.

Любое общество в своем становлении проходит ряд определенных этапов, но, как правило, существуют кризисные моменты, когда прошлое и будущее словно сталкиваются в настоящем. Почти всегда на такого рода изменения откликается художественная культура. Стремясь осмыслить современность и осветить пути в будущее, реагируя на все возникшие противоречия и отображая их в произведениях искусства, творчество писателей и художников, музыкантов и артистов получает мощный толчок для дальнейшего своего преобразования. Не случайно многие ученые искусство понимают «не только как форму общественного сознания, как специфическое отражение общественной жизни в продуктах труда художника (произведениях), но и как особую область профессиональной деятельности, включенную в нить общественных отношений и институтов» [1, с. 193].

Пониманию базисных регулятивов в формировании культуры в целом способствует анализ роли и места музыки в обществе. Встает вопрос, как тесно взаимосвязаны основные функции музыки и социальные потребности общества в столь противоречивый период развития художественной культуры в Западной Европе как XVII век, время существования двух стилистических направлений искусства – барокко и рококо. Для начала рассмотрим общие социальные и экономические особенности эпохи.

Данный период интересен формированием в рамках одного отрезка времени наиболее противоречивых художественно-стилистических направлений. Так, в ряде стран появляется и развивается стиль барокко, но наряду с этим в других регионах, областях, территориях наблюдается бытование его полной противоположности – рококо. По мнению академика Н. И. Конрада, «это была эпоха столкновения двух великих антиномий: средневекового и нового времени. Это была эпоха, когда средние века в последний раз громко, грозно и величественно заявили о себе – и уже

особым голосом. Это была эпоха, когда новое время еще путано, но все увереннее поднимало голову» [4, с. 266–267]. Возможно, анализ развития общества во взаимосвязи социального и культурного аспектов позволит выявить причины такого стилистического многообразия.

С конца XVI века европейское общество вступает в новую фазу своего социально-экономического и политического развития – время перехода от феодализма к капитализму. Создание крупной промышленности быстрыми темпами двинуло вперед развитие производственных сил, что способствовало формированию нового социального класса – буржуазии. Параллельно этому шел процесс централизации государственной власти, что, по сути, являлось своеобразной попыткой политической элиты того времени сконцентрировать в своих руках все механизмы управления различными сферами общественной жизни. Естественно, что подобные шаги государства не могли не вызвать противостояния религиозного и светского начал в различных социальных слоях, так как Церковь не желала мириться с подобным вмешательством в ее религиозные устои. К тому же, к внешним государственным проблемам с государством добавились и внутренние церковные разногласия – в это время христианская Церковь раскололась на протестантство и католичество. Все это способствовало существенному ослаблению влияния Церкви на социальные аспекты жизни человека.

Наука этого времени характеризовалась стремлением к изучению безграничности, многообразия и вечной изменчивости мира. Развивается термодинамика, подробно изучаются вопросы, связанные с оптикой, Декарт формулирует законы преломления света, публикуются работы Ньютона о спектральном разложении цвета.

В целом же, с определенной долей уверенности можно утверждать, что появившиеся новые производственные отношения, изменившаяся социальная структура общества, усталость от многовековых церковных догм, постоянства и незыблемости мира, привели к серьезному изменению мировоззрения человека, к торжеству рационализма и секуляризации сознания. Господствующим становится новый тип мироощущения, где бытие воспринимается более динамичным, изменяющимся, драматичным. Сознание людей становится масштабней. Появляются идеи национального единства и культурной целостности каждого государства, идет активное развитие общеевропейской культуры, однако характер этого развития носил неравномерный характер.

В Европе возникают два типа модернизации, которые отличались скоростью протекающих социальных процессов. Это быстроразвивающиеся Англия, Франция и Голландия, с одной стороны, и приверженцы традиций – Германия, Испания – с другой. Естественно, история музы-

кальной культуры в каждой из европейских стран имеет самостоятельный путь своего становления, однако проследить истоки возникновения и периоды развития в каждом отдельном государстве в рамках одной статьи невозможно. Но охарактеризовать общий процесс творческого развития, наметить основные его проявления, рассмотрев наиболее типичные образцы формирования музыкальной культуры в Западной Европе XVII века, вполне посильно.

Обратимся к Германии, где формируется художественный стиль барокко. Тридцатилетняя война (1618–1648) внесла чувство трагизма в мировосприятие немецких художников. Социальная действительность характеризовалась всеобщим разорением, материальной нуждой, духовной опустошенностью, что не только омрачало жизнь страны, но так или иначе постоянно оказывало влияние на развитие культуры и искусства.

Несмотря на происходящие в обществе медленные процессы трансформации, негативный опыт изменения социальной жизни человека способствовал укреплению в сознании людей стремления к покою, особого отношения к существовавшим ранее традициям, мировоззренческим восприятиям бытия: «…традиционное всегда обладало в глазах немцев не меньшей притягательностью, чем эксперимент» [6, с. 42]. Так, теоцентрическая картина мира, сформировавшаяся в предшествующую эпоху (Средневековье), доминировала в мироощущении Германии и в XVII веке. «Вечность, а не время было определяющей категорией сознания; время измеряет движение, вечность же означает постоянство» [2, с. 302].

С другой стороны, идея гуманизма, развитая Ренессансом, оставила свой отпечаток в мировоззрении немцев. Стремление к познанию человека, его сущности, выражалось в художественной передаче страстей, аффективных переживаний с ярко выраженными страданием и муками. Музыковед Т. Н. Ливанова характеризует барокко как эпоху «трагического гуманизма». Но процесс открытия личностного начала в искусстве и культуре протекал весьма медленно. Данные условия времени опосредованно и весьма специфично нашли свое отражение в искусстве: «…в условиях барочной культуры напряженное переживание связей и разрывов с прошлым сказалось в осмыслении предмета, задач, целей, природы самого искусства» [6, с. 9].

Место музыки в теоцентрической картине мира можно определить как «служение Богу». Она берет на себя роль духовного ориентира человека, обращается к его внутреннему миру, выполняет функцию совершенствования, идеализации жизни. Музыкальный смысл находится в прямой зависимости от слова, изображения. Следует отметить особую духовную наполненность музыкального искусства в Германии. Несмотря на тридцатилетие застоя в развитии культуры, немецкое искусство смог-

ло сохранить и развить существовавшие культурные традиции. В целом, появилось особое отношение людей к разуму, его могуществу, размышлению, умению развивать смелые мысли, открывать законы жизни. Немецкая музыкальная мысль развивалась достаточно интенсивно, особенно в начале столетия.

Таким образом, основное средоточие музыкального искусства было в церкви, а главной его фигурой – местный органист. Помимо исполнения музыки он сочинял произведение на заказ, то есть по случаю. Заказ формировался из потребностей общества.

Важной социальной потребностью (после многолетней войны) являлось стремление утвердить действительность, организовать людей, способствовать их духовному единению посредством музыки, сплотив их одной идеей. Музыка становится носителем социально-коммуникативной функции, которая нашла свое отражение в ее содержании. Содержание требовало иной формы воплощения, на что искусство отвечало появлением новых жанров. Осознание пространственности мира отразилось в искусстве в качестве важнейшего композиционного фактора: «…человек мыслится в двойной перспективе, существует между двух бездн: бесконечно малого и бесконечно великого» [6, с. 58].

Так к началу XVII века возникли и определились такие разновидности масштабных как по содержанию, так и по структуре жанров, как поздравительная и духовная концертная кантаты, создававшиеся «на случай». Музыкальный жанр оратории возник в католической церкви, как новый способ воздействия на прихожан. Это было стремление служителей церкви развить социально-патриотические настроения общества, привлечь более широкие круги верующих. Для сочинения ораторий приглашались ведущие композиторы того времени.

Осмысление категории времени также претерпело некоторую трансформацию. Средневековое ощущение безвременья в музыкальном искусстве выражалось в неспешности темпов произведений, длительности его звучания, передаче одного душевного состояния в довольно протяженном отрезке сочинения. Постепенно осмысление времени менялось, оно понималось как движение, течение всего сущего, что не могло не сказаться на развитии культуры.

Так, в некоторых немецких городах стало заметно оживление музыкальной жизни. Чувство новизны, пришедшее от стремительного развития науки и появления целого ряда открытий, выражалось в желании изобрести, найти доселе невиданное: «…эксперимент осознавался как особый род деятельности, обладающей ценностью независимо от даровитости самих экспериментаторов и художественных достоинств их работ» [6, с. 45].

Помимо звучания музыки в церкви, зародились новые формы музыкальных содружеств. Это имело значение для возникновения концертной деятельности, с которой неразрывно связано развитие светского музыкального искусства. До уровня концертов постепенно поднялось и музицирование в церкви, композиторы-исполнители после службы собирали заинтересованную городскую аудиторию. Все эти социальные преобразования способствовали развитию светской камерной музыки. Человек сам чувствовал потребность к соприкосновению с ней и причастность к ее воплощению. Музыка помимо церкви входит в дома горожан. Стремительно развивается обучение игре на инструментах. Новое место музыки в жизни общества отразилось на его содержании и формах воплощения – жанрах. Хоровая полифония, новые органо-клавирные формы, зарождение оркестровой сюиты и особый склад скрипичной музыки – все представляет интерес в творчестве немецких композиторов XVII столетия.

Таким образом, музыка, помимо социально-коммуникативной, социально-преобразующей, познавательно-прославленческой функций, выполняла моральную и эстетическо-воспитательную функцию.

В отличие от Германии с ее теоцентризмом, Англия и особенно Франция, опираясь на антропоцентрическое мироощущение, пошли по другому направлению в развитии своей культуры. Данное обстоятельство стало причиной формирования в этих странах нового художественного стиля – рококо. Наиболее показательно рассмотреть истоки этого явления в анализе социокультурных особенностей Франции.

История Франции, в отличие от Германии, не столь трагична, она не была подвержена испытанию войной, особое значение имело становление абсолютистского государства и утверждение власти монарха. Стремление к правительственной регламентации выражалось как в отношении к торговле и промышленности, так и в формировании художественной атмосферы времени. Даже личные вкусы короля отражались на развитии определенных видов искусства.

Так, король Франции Людовик XIV придавал огромное значение музыке и танцу. Будучи хорошим танцором, он способствовал развитию придворного балета, стремился окружить себя выдающимися музыкантами. Благодаря этому в 1661 году была учреждена Академия танца, в 1669 – Академия музыки (будущая Парижская опера). Придворные музыканты фактически были законодателями французских музыкальных вкусов. Следует отметить, что музыкальные произведения не имели определенной перспективы исполнения, ничто не писалось впрок. Весь огромный ряд музыкальных композиций составлял реальный репертуар эпохи, удовлетворяя вкусы и художественные потребности различных кругов общества.

Картина мира, сложившаяся в предшествующую эпоху Возрождения, главенствовала в мироощущении людей. Именно в рамках антропоцентрической картины мира Ренессанса «образовалась социально-историческая почва для крупного, сильного и независимого человека, который, не будучи связан ни с чем другим, утверждал себя стихийно, а, будучи единственным и окончательным создателем собственного продукта, утверждал себя еще и артистически» [7, с. 625].

Гедонистические настроения общества аристократическая публика культивировала в связи с особой значимостью развлекательности, наслаждения и удовольствия, которые носили всеобщий характер. Культура стала во многом более внешней, поверхностной, популяризируя существование в радости от чувственных удовольствий. Красивые формы становились самоцелью. Интенсивный динамизм развития светского начала в жизни правящей власти, отличающийся своим диктатом, определил место музыки в жизни человека, из которой были изгнаны тревожные истины, не осталось места героизму и долгу. Музыка должна была служить для развлечения, услаждать слух, сопровождать отдых человека, способствовать легкому времяпрепровождению. Композиторы избегали серьезности, так как музыка не требовала душевной отдачи слушателя.

Поиск новой формы музыкальной среды определил центр существования искусства. Им стал оперный театр, в котором происходил процесс отчуждения человека от настоящего, погружения в мир театрализованной игры. Таким образом, вырабатывался общественный вкус и художественные ориентиры общества, которые способствовали появлению социальной группы, так называемой художественной публики. Развитие художественного вкуса вело к духовной потребности в искусстве, что содействовало образованию художественных организаций и закреплению их места в жизни общества.

Подражая блестящим аристократам, зажиточные горожане также украшали свой досуг музыкой. В частном доме преобладало стремление к уюту, детальной отделке каждого предмета интерьера, в котором люди отдыхали и принимали гостей. Так, в целом в Англии, Франции, Германии, Италии, закладывались прочные традиции исполнения и слушания музыки. А появление в конце XV века нотопечатания ускорило ее широкое распространение среди различных слоев населения.

В XVI–XVII веках домашнее и салонное музицирование стало наиболее распространенной формой досуга в жизни общества. Сформировавшаяся потребность в камерном музыкальном искусстве способствовала интенсивному совершенствованию самих музыкальных инструментов. Появившийся клавесин на протяжении большей части своей истории использовался для домашнего музицирования как постоянный участник различных музыкальных ансамблей.

Для такого вида досуга музыкальное искусство отвечает появлением камерных сочинений – целого ряда вокальных и инструментальных произведений, которые как нельзя лучше соответствовали переносу действия из дворцов и роскошных особняков в более скромные дома обычных людей: «…инструментальная музыка занимала положение между сценой и храмом, между театральностью оперы и риторической аллегорией оратории» [8, с. 56].

В целом можно сказать, что особым вкладом Франции в развитие музыкального искусства стало становление жанра оперы и появление инструментальной музыки как самостоятельной области музыкального искусства: «…возведение на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полнотой выраъжения человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века» [8, с. 317]. В области инструментальной музыки происходит активное жанровое развитие, кристаллизуются формы музыкального произведения, появляются многочисленные сюиты, сонаты, пьесы.

Таким образом, музыка, будучи неотъемлемым компонентом общения людей, выполняла коммуникативную функцию.

К концу XVI века на фоне возрастающего интереса к личности человека, художника выделяется отдельная сфера музыкальной деятельности – исполнение музыки. Музыкант старается проявить свою творческую инициативу если не в сочинении произведения, то в его исполнении. Этот интерес к особой значимости человека, его индивидуальности выразился в музыкальном искусстве в появлении жанра музыкального концерта, когда один солирующий инструмент или группа инструментов противостоит многочисленному оркестру. Потребность в развитии такого рода камерных концертов возникла в конце XVII века на торжественных богослужениях католической церкви в Италии, на больших придворных и городских празднествах, а позже в больших публичных концертах. Так в начале XVIII века эта потребность способствует выходу за рамки камерного музицирования жанра концерта и появлению масштабного concerto grosso, который, в свою очередь, вывел становление инструментальной оркестровой музыки на новую ступень развития, явившись предвестником возникновения вершины инструментальной оркестровой музыки – симфонии. Помимо этого следует отметить, что «инструментальная музыка воплотила широкий круг образов, ранее не доступных инструментальной музыке, и тем самым подняла ее на первую высокую ступень, вровень с другими жанрами синтетического происхождения» [5, с. 587].

Теперь остановимся на еще одном важном моменте развития музыкальной культуры этого времени. Говоря об искусстве, в первую оче-

редь предполагается человек в качестве субъекта восприятия, поскольку искусство отражает не сам по себе мир, а отношение человека к нему, объективную реальность, преломленную в его духовном мире. Поэтому следует обратить внимание на положение художников, музыкантов Западной Европы XVII века.

Несмотря на то что развитие мировоззрения человека шло по пути повышения роста самосознания и самоценности индивида, профессия музыканта оставалась придворной, а личность художника – несвободной, зависимой от потребностей и желаний властителей, будь то церковного или придворного ранга. Но существовавшие противоречия между душевным состоянием художника и окружающей средой, хотя еще довольно скованно, но находили свое выражение в искусстве. Именно в этот период времени можно говорить о том, что творчество приобрело более личностный характер, нежели в предшествующие эпохи, появляется художник, музыкант со своими характерными особенностями и индивидуальными чертами, которые отражаются в произведениях искусства. Так, показательно сравнить жизнь двух композиторов, немцев И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, которые родились в один год. Но насколько противоречиво представлено их творчество с точки зрения жанрового многообразия, образного содержания и художественных интересов!

Важную роль в этом сыграла различная социокультурная среда существования композиторов. Несмотря на то что оба были зависимы от меценатов (И. С. Бах работал в церковном приходе, а Г. Ф. Гендель – при дворе, причем большую часть своей жизни в Англии), в творчестве музыкантов сформировались полярно противоположные направления. Масштабность и патетичность отличает содержание произведений Г. Ф. Генделя и высокая духовность и сдержанность – музыку И. С. Баха. На протяжении всей жизни Г. Ф. Генделя сопровождала роскошь и довольство, а И. С. Бах страдал от постоянной нужды. Но помимо влияния внешних факторов на формирование творчества музыкантов, можно проследить и личностные ориентиры, сферу душевных переживаний и эмоциональных пристрастий каждого из них, которые выражаются в формировании индивидуального композиторского стиля в творчестве музыкантов. Можно предположить, что именно богатый духовный мир И. С. Баха, несмотря на его бытовую нищету, находил свое выражение в его музыкальных произведениях. Композитор настолько опередил свое время, что, не будучи понятым и признанным при жизни, на протяжении трех веков является одним из самых знаменитых и почитаемых художников. Значит, можно говорить о формировании в определенной части общества духовной потребности в такого рода музыке. Произведения И. С. Баха по

сей день не оставляют равнодушными многочисленных слушателей, его сочинения продолжают поражать глубиной замысла и особой манерой высказывания.

О музыке Г. Ф. Генделя, не принижая ее достоинств, можно сказать, что со сменой социального устройства государств и исчезновением потребности общества в помпезных и ярких произведениях, она исчерпала свой потенциал и потеряла свою актуальность, такая музыка нужна была лишь в определенное время.

Таким образом, подводя итог всему выше сказанному, можно сделать вывод, что данный период в Западной Европе – XVII век – характеризуется двойственностью развития, противоречивым сочетанием теоцентрической картины мира, берущей свое начало в эпоху Средневековья, и развивающейся антропоцентрической (Ренессанс) картиной мира. Причем модели мироощущения в своей основе имеют прямо противоположные истоки, чем подчеркиваются противоречия, возникшие в этот период развития мировой культуры.

Музыкальное искусство, являясь структурной единицей любой культуры, в частности Западной Европы, подчинялось законам общественного развития, отражало основные социальные преобразования эпохи. Сама жизнь общества требовала более глубокого и разностороннего воплощения разнообразных явлений в музыке – выразительнице его идей. Музыка все громче и шире откликалась на это требование: «Сложная и противоречивая эпоха, пролегающая между Возрождением и Просвещением, во многом переходная, изобилующая разносторонними творческими исканиями, не поддается единому стилевому определению. Однако и в ней на поверку есть свое единство высшего порядка, которое охватывает все крупнейшие художественные свершения, все лучшие имена, все важнейшие события. Это единство, в конечном счете, определяется специфической ролью искусства в социально-историческом развитии западноевропейских стран» [5, с. 317].

Предпринятая попытка комплексного рассмотрения динамики развития музыкального искусства в социально-культурном контексте позволила выявить некоторые факторы влияния социокультурных особенностей эпохи на формирование музыкальной культуры в Западной Европе XVII века. Происходящие в обществе социокультурные процессы оказывали воздействие на личность композитора. Мировосприятие композитора находило свое выражение в произведениях искусства, написанных в определенных жанрах. Так как понятие жанра включает в себя и социальные, и исторические, и культурные категории, можно предположить, что развитие цепочки *жанр – творец (композитор, художник) – социальные явления – эпоха* можно представить в обратном направлении: *эпо-*

ха – социальные явления – творец – жанр. Вероятно, что использование этой схемы поможет анализировать культуру прошлого, настоящего и прогнозировать развитие культуры будущего: «…чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» [2, с. 10].

Литература

1. Горностаева М. В. Искусство как социологическое явление (некоторые современные концепции в западной социологии искусства) // Социс. – 2004. – № 42.
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984.
3. Кертман Л. Е. История культуры стран Европы и Америки (1870–1917): учеб. пособие для вузов по спец. «История». – М.: Высш. шк., 1987. – 304 с.
4. Конрад Н. И. О барокко // Конрад Н. И. Избр. тр. История. – М., 1974.
5. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1: По XVIII век. – 696 с., нот.
6. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с., нот.
7. Лосев. А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999.
9. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. – Т. 2. – 173 с.

Е. Л. Плавская
Новосибирск

ПРЕДИСЛОВИЯ И ТЕКСТОВЫЕ ФРАГМЕНТЫ ПЕВЧЕСКИХ АЗБУК КАК ИСТОЧНИКИ РЕКОНСТРУКЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ СТАРООБРЯДЦЕВ

Певческие старообрядческие азбуки предоставляют уникальную возможность знакомства как с теоретическими положениями древнерусского певческого искусства, так и с особенностями их культурного осмысления. При этом следует учитывать содержательную многоаспектность азбук. С одной стороны, они являются сводом различных компонентов теории знаменного пения. С этой точки зрения назначение певческой азбуки за-

ключается в характеристике элементов музыкально-теоретической системы и их упорядочении. Такой ракурс рассмотрения теоретического руководства демонстрирует его функцию как учебно-справочного пособия.

С другой стороны, в музыкально-теоретических руководствах отразились характерные особенности православного мировоззрения их составителей. Певческие азбуки свидетельствуют о том, что музыкально-теоретические представления старообрядцев развивались в общем русле культурных, философско-религиозных, нравственных и эстетических установок носителей традиции. В этом смысле музыкально-теоретические руководства могут рассматриваться как памятники духовного постижения действительности наряду с учительной и полемической литературой староверов. Следует подчеркнуть, что изначально культовое назначение древнерусского певческого искусства сформировало его в религиозно-символическом русле, где роль пения состояла в прославлении божественного начала. Категория «божественного» является одной из основных и в певческой теории старообрядческого периода.

В данной статье мы рассмотрим певческую теорию, отраженную в музыкально-теоретических руководствах, с позиций ее бытования в пространстве христианской культуры.

Обозначим характерные особенности культурных представлений носителей традиции, отразившиеся в теоретических руководствах по знаменному распеву. С самого момента зарождения музыкальной теории в Древней Руси она была неразрывно связана с традициями православия. Философско-религиозные, нравственные и эстетические аспекты содержания музыкально-теоретических руководств старообрядческого периода находятся в русле традиционных миропредставлений человека эпохи средневековья.

При этом одной из характерных черт православного сознания является твердая убежденность человека в божественной предопределенности происходящего и в необходимости смирения. Действительно, нравственные установки в представлении средневекового человека занимали ведущее положение. Они оказывали влияние на все стороны человеческой жизни, определяя специфику познания. Этим объясняется значительный акцент в философско-религиозной системе православия на морально-этическую составляющую, которая занимает важнейшее место и в певческой теории как древнерусского, так и впоследствии старообрядческого периода.

С другой стороны, возникшую в период XI–XV веков музыкально-эстетическую мысль можно определить как религиозно-символическую, поскольку «эстетическое отношение к миру выступает как момент религиозного» [1, с. 17]. Так, например, выдающийся религиозный деятель

средневековой Руси Кирилл Туровский утверждал, что такое проявление прекрасного как «мысленного» возможно лишь при условии наличия у человека знаний и стремления к ним: «Мысль, движимая любовью, становится силою *разума*, прилепляется к познаваемому предмету и дает *настоящее знание*» [2, с. 58]. Таким образом, прекрасное всегда «мысленно»; отсутствие же знаний у человека, пренебрежение к развитию собственных способностей является препятствием для осознания подлинной красоты мира.

Исследователями неоднократно отмечалась роль приема символизации как способа познания действительности средневековым человеком. По мнению М. Н. Громова, символизация при этом выступает «как своеобразный заместитель теоретического научного метода познания, позволяющего видеть за внешними эмпирическими проявлениями бытия его внутренний, умопостигаемый смысл, видимый лишь “очами духовными”» [3, с. 49].

Для того чтобы понять особенности традиционного отношения к вопросам обучения вообще и музыкального в частности, обратимся к произведениям древнерусской книжности. Например, известный законодательный свод XVI века «Стоглав» рекомендует учителям «учеников же бы есте своих во с(вя)тых ц(е)ркваx Б(о)жих наказывали и учили страху Б(о)жию и всякому бл(а)гочестию, псалмопению и чтению, и петию, и канарханию по ц(е)рковному чину» [4, с. 286–287].

В другом памятнике эпохи средневековой Руси, «Домострое», затрагивающем многие нравственные и эстетические стороны жизни традиционного общества, даются следующие наставления в отношении того, «како любити Бога отъ всея душа; такоже брата своего; и страхъ Божий имети, и память смертную. – По сем же возлюбиши Господа Бога твоего отъ всея душа своея, и отъ всея крепости своея, и подвигни вся твоя дела и обычая и нравы, – угодная творити по заповеди Его <…>. Страхъ божий всегда имей въ сердце своем и память смертную: всегда волю Божию творити и по заповедемъ его ходи. Рече Господь: въ чемъ тя застану, въ томъ и сужу: ино достоитъ всякому християнину готову быти въ добрыхъ делехъ, въ чистоте и въ покаянии, и во всякомъ исповедании, всегда чающе часа смертнаго» [5, с. 7].

Старообрядческое понимание важнейших гносеологических проблем находится в русле традиций православной культуры. По мнению М. О. Шахова, как в ортодоксальной, так и в старообрядческой среде мерой авторитета является праведность и святость, а «претензия на обладание новым, высшим знанием логически оказывается и претензией на собственную особую близость к Богу, на личное духовное превосходство» [6, с. 133].

Старообрядческие теоретические руководства знаменного пения демонстрируют подобное понимание действительности. Перед тем как рассмотреть азбуки с точки зрения религиозно-символического, нравственного и эстетического содержания компонентов теории, представляется целесообразным обозначить те разделы азбук, где содержатся соответствующие воззрения носителей традиции. В первую очередь, это текстовые фрагменты, предисловия и послесловия, в которых изложены культурные установки составителей руководств. Ту же функцию выполняют разделы «перечисления» знамен, включающие метафорическую трактовку последних, а также части азбук дидактической направленности: проучки и памятогласия, тексты которых, как правило, носят нравственно-поучительный характер, а сами они, помимо текста, содержат и крюковую нотацию. Остановимся на предисловиях и текстовых фрагментах.

Предисловия и текстовые фрагменты в музыкально-теоретических руководствах возникают в период становления и развития в XVII веке нового жанра древнерусской книжности – полемической литературы. Как известно, одной из главных тем полемики в области музыкального искусства становится обсуждение путей дальнейшего его развития, в частности, проблемы соотношения традиционного знаменного пения и партесного многоголосия. В этой полемике можно выделить три точки зрения: «традиционную», «новаторскую» и «компромиссную». По нашему мнению, последнюю из названных тенденций правильнее определить как эволюционистскую.

Представители первого направления отстаивали самодостаточность сложившейся традиции, обосновывая ее незыблемость, неприкосновенность и отрицая возможность привнесения в нее принципиальных изменений («Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца, «Азбука знаменного пения» инока Михаила, «Сказание о различных ересях» инока Евфросина и др.).

Приверженцы второго направления выступали за кардинальное обновление музыкального искусства, одним из путей которого называлось внедрение партесного многоголосия («Мусикия» Иоанникия Коренева, «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого).

Сторонники эволюционистской тенденции в своих трактатах использовали элементы невменной нотации для объяснения новой нотолинейной системы («Ключ разумения» Тихона Макарьевского).

Предисловия к музыкально-теоретическим руководствам становились тем важным разделом, в котором отражалась точка зрения их составителей. Действительно, «помещение предисловий в теоретические руководства означало качественное изменение древнейших азбук» [7, с. 258]. Впервые музыкальная теория вышла на уровень научного зна-

ния; так «совершился переход от простого показа суммы существующих нотных знаков к раскрытию их внутреннего содержания, чем впервые перечислениям знамен было придано значение музыкально-теоретического учебного пособия» [7, с. 259].

Во-первых, характерной чертой азбук второй половины XVII века (и более поздних) является их предназначенность певцу-исполнителю, учебно-дидактическая направленность. Авторы азбук стремятся сообщить «учащемуся божественного пения» исчерпывающий объем музыкально-теоретических сведений. Изложение вопросов теории они подкрепляют практическими указаниями и примерами в виде многочисленных выдержек из известных песнопений.

Во-вторых, авторы музыкально-теоретических руководств не ограничиваются изложением правил теории, а стремятся объяснить необходимость и важность их изучения для овладения мастерством. Общей мыслью трактатов становится утверждение, что без «науки» невозможно ни правильно петь, ни исправлять божественное пение.

Новое отношение к певческому канону в рамках теоретических представлений наглядно прослеживается в появлении ярко выраженного авторского начала, которое обнаруживает себя в предисловиях. Поздняя азбука – это такой вид учебного пособия, которое не только переписано его составителем, а «имеет *автора* <…>, который сознательно предпринял написание руководства и отвечает за него» [7, с. 259]. Несмотря на то что в предисловиях к азбукам литературные и стилевые традиции играют важную роль, автор все же привносит значительную долю своего личного отношения к описываемому предмету.

В свете сказанного очевидно, что предисловия к музыкально-теоретическим руководствам второй половины XVII века способствовали объединению просветительских и полемических тенденций. Это выражается в том, что такие предисловия не только решают задачу сознательного внедрения в русскую художественную жизнь музыкальной теории, но и подчеркивают идею полезности музыкального искусства, его необходимость в духовной жизни людей (см., напр.: [7, с. 45]). Тем самым азбуки этого периода впервые демонстрируют критическое осмысление и оценку их авторами традиционных музыкально-теоретических представлений.

Предисловия к музыкально-теоретическим руководствам старообрядческого периода развиваются в контексте религиозной полемики этого времени. Ее главной особенностью является спор с официальной Церковью по различным вопросам церковного обряда. Авторы памятников старообрядческой мысли, такие как протопоп Аввакум, Гавриил Артамонов и многие другие стоят на позициях защиты «истинной веры» и ограждения ее от всевозможных влияний [8, с. 87–93].

Подобная концепция отличает и сами музыкально-теоретические руководства, в предисловиях к которым по сравнению с азбуками второй половины XVII века в еще большей степени усилен учительный аспект. Как отмечает М. В. Бражников, составители практически каждого руководства позднего периода считают своим долгом направить учащегося к «совершенному учению» [7, с. 258]. В зависимости от степени направленности на изложение эстетических сведений либо конкретных учебных задач можно выделить два содержательных компонента предисловий в азбуках старообрядческого периода – дидактический и справочный.

Предисловием с явным преобладанием дидактического компонента является вступительный раздел к «Ключу знаменному» Тихона Макарьевского. Примером текстового фрагмента справочного характера является раздел «Извещение о согласнейших пометах» азбуки церковного знаменного пения Александра Мезенца.

Структуру предисловия к «Ключу знаменному» Тихона Макарьевского формирует ряд разделов, которые затем устойчиво повторяются в музыкально-теоретических руководствах последующего времени. Первый из них – перечисление компонентов знаменного пения, представленных в азбуке. Во втором разделе содержится обращение к «православному песнорачителю» с просьбой не осуждать автора за возможные ошибки, а искать в пении «лежащаго разума». Далее следуют разъяснения о незначительности собственной «грешнича мудрости». Эстетические установки, характерные для канонического искусства, обнаруживаются в третьем разделе предисловия, где автор сравнивает себя с псом, собирающим «крупицы, падающия подъ трапезою господий своихъ». Подчеркивая, что «ничто же писано зде стропотно или развращенно», автор видит свою роль в «собирании воедино» трудов своих предшественников – «древнихъ песнорачителей». В заключительном разделе предисловия содержится призыв к молитве, а также советы ученику «исправлять» своим умом сведения, изложенные в азбуке [9, № 60].

Здесь необходимо уточнить значение слова «исправлять», в котором оно понимается Тихоном Макарьевским. Дело в том, что певческие руководства второй половины XVII века возникают в период вытеснения из певческой практики раздельноречия истинноречием. Предпринятое патриархом Никоном исправление богослужебных книг привело к тому, что «слово “исправлять” было у каждого на языке, однако в жизни и в музыкально-теоретических руководствах оно применялось в разных смыслах и на “исправлять” певческих азбук не следует переносить бытовое значение этого слова» [7, с. 261]. Тихон Макарьевский в данном случае под «исправлять» понимает «совершение какого-либо действия»,

в том же смысле, который вкладывается в выражение «исправлять свои обязанности». Этот пример в очередной раз подтверждает мысль о том, насколько важно не торопиться приписать слову его современное, всем понятное значение, в то время как оно может быть весьма далеко от его первоначального смысла.

Предисловие к «Ключу» интересно тем, что косвенно знакомит читателя с содержанием азбуки. Буквально в одном предложении автор перечисляет те компоненты знаменного пения, рассмотрению которых посвящено теоретическое руководство: «Сеи божественныхъ песней знамена и различнознаменныя строки, и фиты в розводахъ с пометным изъяснениемъ и нотным гласобежаниемъ, и различночастное знамя – все отчасти написахомъ зде» [9, № 60]. Особо отметим упоминание «нотного гласобежания», то есть пятилинейной нотации: объяснение ее посредством разводов фит свидетельствует о принадлежности «Ключа» к азбукам «компромиссного» типа.

Данное Предисловие сыграло важную роль для формирования вступительных разделов к музыкально-теоретическим руководствам старообрядческого периода. Значительная их часть использует фрагменты текста этого предисловия.

Например, в азбуке [I, л. 4–6] предисловие заимствует только часть текста Тихона Макарьевского. Составитель этого руководства опустил первый раздел, в связи с чем изложение начинается с обращения к «православному песнорачителю» [I, л. 4]. При этом первый раздел «Ключа» помещен в середине руководства, после перечня знамен и перед объяснением строк и певческих формул [I, л. 32–32 об.]. В сокращенном виде воспроизводит предисловие к «Ключу» и азбука [II, л. 5–6]. Составитель заимствует текст первого и второго разделов, внося в него незначительные изменения.

Явная ориентация на содержательные принципы азбуки церковного знаменного пения Александра Мезенца выражается в присутствии в музыкально-теоретических руководствах такого раздела сугубо справочной направленности, как «Извещение о согласнейших пометах». Его находим в азбуке [I, л. 7–9 об.], в которой содержатся также рассмотренные выше фрагменты из предисловия к «Ключу знаменному» Тихона Макарьевского. В этой связи нельзя не привести наблюдение М. В. Бражникова о компилятивном характере поздних азбук: «Руководству может оказаться предписанным вступление из “Ключа” Тихона Макарьевского, а завершается оно заключительным акростихом из “Азбуки” Мезенца – и все это при том, что большая часть содержания обнаружит подражание “Грамматике” Николая Дилецкого» [7, с. 256].

Нельзя не упомянуть, что приверженность авторов предисловий преимущественно канонам текстовых разделов музыкально-теоретических руководств Тихона Макарьевского и Александра Мезенца свойственна в первую очередь азбукам европейского региона России. Что касается музыкально-теоретических руководств сибирского региона, то они, сохраняя два основных компонента – справочный и дидактический, освещают их в соответствии с представлениями их составителей.

Обратимся к предисловиям и текстовым фрагментам азбук коллекций преимущественно сибирских собраний, преобладающим компонентом содержания которых является справочный. Их можно подразделить на следующие группы:

1. «Примечания», содержащие указания на особенности исполнения различных компонентов знаменного распева: крюков [III, л. 9 об. – 10], помет [IV, л. 14–15; VII, л. 41–42], задержек [IV, л. 11 об.], отсечек [IV, л. 12] и др.

2. «Извещение», но не мезенцевского содержания, а включающее исполнительские указания, направленные на достижение ансамбля [IV, л. 1–5].

Вторым компонентом предисловий и текстовых фрагментов старообрядческих азбук является дидактический. Его присутствие еще более усиливает «учительный», наставительный характер музыкально-теоретических руководств. Разделами, где доминирует дидактический компонент, являются:

1. Выдержки из высказываний отцов Церкви [V, л. 2 об.].

2. «О важности и величестве мелодии и гармонии осми гласовъ» [III, л. 42 об. – 44].

3. «Предисловие к любомудрейшему читателю и б(о)ж(ес)твеннаго писания рачителю, хотящему навыкнути чтения же и пения» [VI, л. 1–7 об.].

4. Текстовый фрагмент без названия, в котором излагаются события из истории Православной церкви [III, л. 60–65 об.].

5. «Завещание Ликоначальнику Уставщику заведывающему клиромъ» [III, л. 65 об. – 67 об.].

6. «Речение учителево къ хотящимъ учитися святому пению сему» [I, л. 6–7].

Нельзя не отметить, что в предисловиях и текстовых фрагментах с преобладанием справочного компонента философско-религиозные, нравственные и эстетические параметры не играют столь большой роли, как в разделах с преобладанием дидактического компонента. Основной целью первых является доступное обобщение важнейших сведений

о знаменном распеве и особенностях его исполнения; в предисловиях и текстовых фрагментах дидактической направленности особое значение приобретает морально-этический, воспитательный аспект.

Для предисловий и текстовых фрагментов с преобладанием дидактического компонента типично упоминание в заголовках фигур учителя и ученика. Так, во вступительном разделе с названием «Речение учителево къ хотящимъ учитися святому пению сему» [I, л. 6–7 об.] составитель призывает к усердному отношению к занятиям пением. Тем самым автор-составитель сборника поднимается до уровня наставника и учителя. Сам факт усиления элементов дидактики в предисловиях к поздним азбукам подтверждает мысль М. В. Бражникова о том, что старообрядческая теория в гораздо большей степени направлена на практическое освоение материала, в то время как музыкально-теоретические представления предыдущего периода отличались более абстрагированным характером [7, с. 283].

Значимость фигуры учителя прослеживается в предисловиях и текстовых фрагментах с заголовками «О учителехъ» [VI, л. 6]. Особое внимание здесь отводится вопросам взаимоотношений учителя и ученика. Составитель считает, что учителя необходимо «…почитати и пре(дъ) нимъ предстояти свеликимъ смирениемъ икротостию, авопреки ему ничтоже гла(гола)ти, но токмо главу свою кногамъ его преклоняй. иглаголемы отъ него внимай» [VI, л. 6]. Тем самым учитель, помогающий овладеть искусством знаменного пения, становится своего рода посредником между учеником и Богом, благодаря чему наделен изначальным авторитетом. В разделах подобного рода особое место занимает «нравоучительный» аспект: автор руководства стремится не столько ознакомить своего читателя с необходимым объемом музыкально-теоретических понятий, сколько в очередной раз преподать урок достойного поведения.

В текстовых фрагментах азбук с точки зрения этики нередко затрагивается проблема взаимоотношений учителя и ученика. Несмотря на то что акт познания определяется как божественное откровение – то есть с позиций традиционной христианской ментальности: «Подастъ … д(у)хъ премудрости, д(у)хъ разума къ познанию и въ о(т)кровении его» [VI, л. 4 об.], ученику полагается обладать такими качествами, как упомянутые выше смирение и кротость, а также «тщание», «прилежание», «послушание». По мнению составителей, это необходимое условие для того, чтобы «оучение сие имети приближение и присвоение» [VI, л. 6 об.].

Не менее трудолюбия, усердия и прилежания требуют составители азбук и от уставщиков. Будучи «первымъ въ великомъ деле б(о)жественной

службы и псалмопения» [III, л. 66], уставщик должен быть весьма точным в отношении исполняемых песнопений: «Будь внимателенъ и разсмотрителенъ касательно времени псалмопения; буди певцемъ, и въ точности исполняй положенное, седальны и стихеры, и берегитесь чтобы не соблазнить кого-либо» [III, л. 66].

Причину того, что «уставщикъ нарушаетъ чинъ и причиняетъ иному большой соблазн», составитель видит в «нерадении, лености и неразсмотрительности» [III, л. 66]. Единственным средством, позволяющим избежать подобных искушений, становится усердная и кропотливая работа не только в процессе исполнения песнопений, но и при подготовке певцов: «Съ усердиемъ занимайся обучением братий стихерамъ и седальнамъ, положеннымъ въ уставе, въ особенности же кто способенъ и приходит къ тебе со многимъ смиренномудриемъ дабы оумножить талантъ, который далъ тебе Б(о)гъ» [III, л. 67].

В то же время в предисловиях и текстовых фрагментах старообрядческих азбук считается нелишним напомнить и ученику о необходимости усердной работы при овладении искусством знаменного распева: «Неленестно внимати но со тщаниемъ и съ великимъ оусердиемъ» [VI, л. 1 об.]. Далее нередко приводятся библейские истории, которые призваны доказать силу божественного пения. Так, в азбуке [VI] рассказывается о том, как Давид пел, плясал и играл в гусли перед ковчегом, тем самым отгоняя нечистый дух от Саула [VI, л. 3 об. – 4]. Так же и человек может спастись от «мук вечных», совершенствуя свое владение знаменным распевом.

Другие примеры демонстрации «спасительной силы» знаменного пения, основанные на исторических событиях, находим в азбуке [III, л. 60–65 об.]. В начале раздела составитель приводит воспоминания святого Августина Блаженного о том, как он слушал пение в медиоланском храме [III, л. 60]. В середине текстового фрагмента помещен эпизод из жития преподобного Афанасия Адонского о явлении «жены, облеченной небесною славою и честию» [III, л. 61 об.] в храм и о даровании серебряных и золотых монет прихожанам [III, л. 61 об. – 62]. Далее приводится фрагмент о посещении в Афонской лавре болгарского певчего Иоанна Кукузеля Богоматерью [III, л. 62–63 об.].

Тем самым основной целью данных фрагментов становится не только и не столько ознакомление учащихся с историческими фактами, сколько доказательство необходимости овладения искусством знаменного пения. Нередко азбуки содержат достаточно развитую систему подобного рода доказательств.

Одним из самых ярких примеров является текстовый фрагмент азбуки [III, л. 60–65 об.]. Искусство знаменного пения называется здесь «великим и полезным» [III, л. 60 об.], имеющим большое духовное значение,

как для слушателей, так и для самих певцов, поскольку оно «совокупляется съ пениемъ ангельскимъ невидимо, если оно происходитъ изъ глубины сердечнаго оумиления и благоговения» [III, л. 60]. Приводятся молитвы, произносимые за здравие и за упокой души певчих [III, л. 60 об., 64].

По мнению составителя этой азбуки, владение искусством знаменного пения позволяет пробудить в человеке те нравственные качества, которые необходимы для подлинной христианской жизни. Так, утверждается, что «древние христиане <…> все были певчие мужи и жены, совершенно не было людей, которые не могли петь» [III, л. 64 об.], поэтому «идя на муки с(вя)тые мученики съ пениемъ с(вя)тыхъ песней <…> добрые воины Хр(ис)товы находили въ себе силы къ перенесению за Хр(ис)та оужаснейшихъ страданий» [III, л. 64]. Другими людьми, проявившими в сложной жизненной ситуации необходимую душевную стойкость и силу характера являются, по мнению составителя, «остальцы благочестия и(з) аристократии боярыни Феодосия Морозова и княгиня Урусова», которые «шедши намучения и в самых мукахъ пели с(вя)тыя песни» [III, л. 64 об. – 65].

Нередко с точки зрения этических установок составители азбук рассматривают не только сам процесс обучения пению, но и важнейшие музыкально-теоретические понятия знаменного распева. Рассмотрим, например, как описывается в одной из азбук система осмогласия [III, л. 42 об. – 44]. Описание гласов предваряется следующим заголовком: «О важности и величестве мелодии и гармонии осми гласовъ ибо каждый гласъ имеетъ въ себе, собственно-самостоятельный характеръ, такъ какъ глубина вековъ намъ передаетъ, что древле-греческие доместики (то есть начальники ликовъ древней церкви) описывая оный характеръ осми гласовъ въ следующемъ» [III, л. 42 об.]. Далее следует характеристика гласов:

«**Первый гласъ**, прямой, более другихъ простъ, но вместе важенъ и величественъ, способенъ настраивать душу къ возвышеннымъ чувствования(м).

Вторый гласъ

Есть нежный, трогательный, сладостный, располагающий къ любви, оумилению состраданию.

Третий гласъ

Плавный, тихий степенный, способный оукрощать страсти, водворять внутренний миръ и душевное спокойствие.

Четвертый гласъ

Быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающий радость и веселие.

Пятый гласъ

Косвенный, 1-го прямаго, есть томный, оунылый и вместе растворенный чувствованиями радостыми: въ некоторыхъ местахъ возвышающийся до торжественности 4-го гласа.

Шестый гласъ

Косвенный 2-го прямаго, весьма печальный, способный расположить душу къ сердечному сокрушению о грехахъ, но вместе и пленительный, наполняющий душу благоговеннымъ оумилениемъ.

Седьмый гласъ

Твердый, мужественный, как бы воинственный, вдыхающий бодрость, мужество, оупование.

Осьмый гласъ

Весьма поразительный и печальный, а въ некоторыхъ местахъ как бы плачевный и выражающий глубокую скорбь души» [III, л. 42 об. – 44].

Любопытный пример текстового фрагмента дидактического характера содержится в азбуке [VII, л. 3–12 об.]. Само название данного музыкально-теоретического руководства – «Грамматика певчая церковнаго старознаменнаго пения» – свидетельствует об определенном расширении терминологического аппарата старообрядческой теории.

Текстовый фрагмент этой азбуки отражает путь заимствования и переноса на русскую почву некоторых идей западноевропейской теории. Так, определение певческой грамматики звучит следующим образом: «Грамматика певчая есть наука» [VII, л. 7 об.]. Далее встречаются упоминание «тонов», «просодии», а «древлецерковное пение» оказывается не чем иным, как «духовной мусикией» [VII, л. 12 об.]. В то же время составитель данного руководства пользуется только знаменной нотацией, избегая пятилинейной; тем самым он встает на позиции защиты древних традиций.

Текстовый фрагмент этой азбуки интересен и тем, что содержит своего рода критический обзор известных автору музыкально-теоретических руководств. Как утверждает автор, «по настоящее время хотя и находятся мнози азбуки певчия, но они все вообще и каждая въ себе неимеет правильнаго порядка» [VII, л. 4 об.]. Основные их недостатки заключаются в том, что «въ составахъ ихъ части неприличныя они разнообразны въ буквальности и въ мысляхъ. Фигурамъ вещественныхъ тоновъ наложены имяны чужия а не собственныя. Свойства и сила тоновъ поставлены надъ слогами испорченными поврежденными изражающими странныя и нелепыя значения, а разумъ истинный во с(вя)той стихосложности превращающими въ немыслицу» [VII, л. 4 об.].

Такое критическое высказывание достаточно точно отражает уровень грамотности переписчиков крюковых певческих книг. Видимо, уже к середине XIX века в старообрядческой среде сложилась ситуация, при которой переписчики утратили значительную часть музыкально-теоретического знания, что и повлекло за собой большое количество неточностей и ошибок в написании крюков.

Серьезность такого положения вещей, по мнению автора, заключается в том, что «оучащиеся пению по азбукамъ не правильнымъ не могутъ истинно разуметь правильнаго пения» [VII, л. 5 об.]. Поэтому основной целью предлагаемой автором азбуки становится «собрать и расположить сию грамматику певчую в настоящемъ ея виде, дабы оудобнейшим способомъ оучащихся снабдить правильному и оудобному разумению о пении бл(а)годатномъ» [VII, л. 6].

Приведенный обзор предисловий и текстовых фрагментов позволяет сделать вывод, что составители азбук старообрядческого периода ориентируются как на памятники музыкально-теоретической мысли предыдущего этапа, так и на собственные представления. Возможно, не последнюю роль в этом играет территориальная принадлежность теоретического руководства: азбуки европейского региона России в большей степени ориентированы на заимствование текстов древнерусской традиции, нежели теоретические руководства Сибири.

Таким образом, появление предисловий и текстовых фрагментов в теоретических руководствах было обусловлено расширением сферы действия певческого канона. Они стали той частью азбук, в которой их составители выражали свои философско-религиозные, нравственные и эстетические представления, свое понимание сущности богослужебного пения. В то же время следует отметить, что осмысление певческого искусства у старообрядцев в целом канонично, поскольку основывается на следовании традициям знаменного распева.

В целом музыкально-теоретические представления старообрядцев обнаруживают тесную связь с духовными основами русской православной культуры. Понимание роли пения как одного из средств духовного воспитания человека обусловило приоритет нравственно-воспитательной составляющей теории знаменного распева. Характерной чертой азбук как древнерусского, так и старообрядческого периодов является то, что при рассмотрении компонентов теории, сущности знаменного распева и процесса обучения с точки зрения их религиозно-символического и эстетического наполнения акцент на этическую сторону является одним из основных.

Литература

1. Селиванов Б. В. Музыкальная эстетика средневековой Руси: учеб. пособие. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1988. – 89 с.
2. Ильин И. А. Для русских. Избранное. – Смоленск: Посох, 1995. – 416 с.
3. Громов М. Н. О своеобразии русской средневековой философии // Философские науки. – 1990. – № 11. – С. 47–53.
4. Емченко Е. П. Стоглав: Исследование и текст. – М.: Индрик, 2000. – 504 с.
5. Домострой Сильвестровского извода. – Киев: Абрис, 1992. – 144 с. – (Репринтное воспроизведение издания 1902 года).
6. Шахов М. О. Философские аспекты староверия. – М.: Третий Рим, 1998. – 208 с.
7. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – 423 с.
8. Мещерина Е. Г. Духовно-эстетические основания музыкального искусства средневековой Руси: автореф. дис. … д-ра филос. наук. – М.: МГУ им. Ломоносова, 2001. – 62 с.
9. Певческие азбуки Древней Руси. Публикация, перевод, предисловие и комментарии Д. С. Шабалина. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1991. – 278 с.

Источники

I. Ф. 218 № 156. «Азбука из старознаменнаго пения ради удобнаго скоропонятия учащимся и к способности произвождении действительного пения». Вторая половина XIX в. – 148 л. – Собрание Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

II. Ф. 152 № 83. Азбука крюкового пения. Вторая четверть XIX в. – 57 л. – Собрание Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

III. 101/86. Азбука знаменного пения и «Вруцелето». Вторая половина XX в. – I + 45 л. – Собрание Института истории СО РАН (Новосибирск).

IV. 93/86. Азбука знаменного пения. Вторая половина XX в. – 12 л. – Собрание Института истории СО РАН (Новосибирск).

V. 43/70. Азбука знаменного пения. Гектографическое издание начала XX в. – 43 л. – Собрание Института истории СО РАН (Новосибирск).

VI. 22/71. Азбука крюковая. XIX в. – 75 л. – Собрание Института истории СО РАН (Новосибирск).

VII. Ф. 379 № 11. «Грамматика певчая церковнаго старознаменнаго песнопения». Середина XIX в. – 180 л. – Собрание Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

Е. М. Бородина
Кемерово

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Актуальность изучения песенной культуры Кемеровской области определяется, во-первых, интенсивностью развития этнографии, фольклористики, музыковедения; во-вторых, исследовательской деятельностью педагогов-музыкантов, студентов музыкальных специальностей; в-третьих, издательской деятельностью – с целью зафиксировать, сохранить и передать современное состояние песенного наследия области. Данное обстоятельство дает основание нам утверждать, что изучение местного песенного материала должно осуществляться, прежде всего, методологически выверено.

Для постижения локальной традиции в ее целостности необходимо детально рассмотреть следующие аспекты изучения песенного фольклора области: 1) проанализировать такую ее особенность, как многонациональность и многоконфессиональность территории; 2) выявить моменты взаимодействия культур различных групп, несущих свои традиции, обычаи и обряды; 3) охарактеризовать специфику каждой локальной культуры, выражающейся прежде всего в жанровой принадлежности, диалекте и манере исполнения; 4) проследить динамику развития региональной песенной традиции.

Решение основных проблем изучения локального фольклора возможно лишь при условии наличия экспедиционного фонда оригинальных материалов. В настоящее время на кафедре народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств создан фольклорный архив, который ежегодно пополняется новыми данными, а также систематизирован каталог архивных записей. В нем хранится вся информация, которая была зафиксирована в той или иной экспедиции. Доминантой в сфере научной деятельности студентов и педагогов кафедры является исследование характерных черт песенной культуры Кемеровской области. Одной из главных целей образовательного процесса также выступает постижение различных специфических составляющих национально-регионального компонента песенной культуры, в том числе – понимание особого места локальной культуры Кемеровской области в песенной культуре Сибири в целом.

Интенсивное изучение песнетворчества региона связано прежде всего с развитием фольклористики, которая позволяет по-иному взглянуть

на те явления, которые делают фольклор эстетически специализированным феноменом. Природа феномена, именуемого фольклором, неразрывно связана с представлением о нем как о синтезе системы фольклорного языка и «относительно универсальной специализированной системы, специфических канонов, регламентирующих использование этих средств в фольклорно-творческом процессе» [1, с. 6].

Поскольку предметом наших наблюдений выступает специфическая область фольклора, следует помнить о том, что суть, назначение и формы его выражены особыми, художественными средствами: словесными, музыкальными, диалектными.

Опыт отечественной фольклористики настойчиво ведет нас к необходимости комплексного изучения, где принципиально важным становится последовательность и систематизация зафиксированных первоисточников. Только с учетом всех этих аспектов можно всесторонне изучить исследуемый объект и определить его динамику, характер, специфику, а также границы распространения культурной традиции в целом.

Убедительным примером, на наш взгляд, является песенная традиция Кемеровской области.

История собирания народных песен Кемеровской области студентами кафедры ведет свое начало с 1992 года, со дня ее основания. За этот период исследовалась песенная традиция в 15 районах Кемеровской области (Беловский, Гурьевский, Ижморский, Кемеровский, Крапивинский, Ленинск-Кузнецкий, Мариинский, Междуреченский, Новокузнецкий, Промышленновский, Тисульский, Тяжинский, Чебулинский, Юргинский, Яйский).

Собрано немало песен, разных жанров, среди которых есть образцы, заслуживающие особого внимания, требующие изучения и имеющие непреходящее художественное воздействие. Настоящая коллекция насчитывает более 1000 песенных образцов. Собранный современный песенный фольклор требует тщательного и последовательного анализа важнейших закономерностей песенного творчества, сформировавшегося в процессе слияния различных культур: старожильческого и переселенческого.

Приведенные данные расшифрованных и систематизированных первоисточников представляют собой идеальный вариант для подобного рода исследования.

Все рассмотренные и изученные экспедиционные материалы не позволяют нам говорить о единой фольклорной традиции в области. Однако традиционностью фольклора характеризуются отдельные села, возникшие в числе первых славянских поселений на территории Кемеровской области. В них выявляется сложившаяся локальная фольклорная тра-

диция с устойчивой системой жанров, тем, сюжетов, мотивов, персонажей, отразившая жизнь народа в новых условиях. Показательны в этом отношении Беловский, Гурьевский и Тяжинский районы, где песенный фольклор русскоязычного населения, в большинстве своем, представлен произведениями, бытующими вне обряда, то есть *необрядовый.* В этих жанрах фольклорные тексты и напевы, несмотря на общеизвестную основу, живут новой жизнью, в них прослеживаются детали, характерные только для данной местности. *Обрядовый* фольклор в большей степени представляют Чебулинский, Мариинский и Топкинский районы. Данное обстоятельство указывает на существование в области целого набора песенных жанров с неодинаковой их распространенностью.

Собранный и изученный материал позволяет нам говорить о том, что в более активной форме бытует *необрядовый* фольклор. Его основу составляют следующие жанры: исторические, протяжные, лирические (любовные, сиротские), семейно-бытовые, плясовые, шуточные, частушки, а также городские песни: баллады, романсы, тюремные.

Нередко встречаются исторические, солдатские, военно-бытовые, казачьи и песни литературного происхождения. Периферийное место в песнетворчестве области занимают хороводные песни.

Из вышеназванных жанров лирическая песня является самым популярным жанром. Следует отметить, что лирические песни принадлежат к различным стилевым пластам. К наиболее ранней лирике относятся исторические и протяжные песни с силлабо-тоническим стихом, а к наиболее поздней – песни с военной тематикой, семейно-бытовые, тюремные, городской «романс», с силлабическим стихом. Ценность лирической песни заключается в ее внутреннем содержании. Лирическая песня выражает народные чувства скорби и гнева в самых разнообразных формах. Она широко отражает существенные стороны жизни народа и раскрывает самые трагические темы: любви, разлуки, ожидания, тяжелой женской доли, тоски по родине.

Специфика лирических песен заключается в органической связи поэтики и мелодики. В большинстве напевов наблюдается поступенное восходящее и нисходящее движение, с довольно продолжительными распевами, например, «Черный ворон». Известный ученый, этнограф, фольклорист В. М. Щуров считает: «Подобные построения звуков в небыстром или умеренном темпе способствуют образованию плавной и мягкой мелодической линии. Они типичны для сибирских лирических песен спокойного, задумчивого, созерцательного характера» [2, с. 186]. В пример можно привести «Сохнет, блекнет в поле травка». Рассматриваемый вариант относится к жанру любовной лирики.

Важную роль в создании печального настроения играют задумчивые нисходящие плавные мотивы. Именно они составляют центральную часть напева и привлекают довольно широким и задушевным напевом, например: «Соловей кукушку уговаривал», «Ой, болит моя головушка».

В музыкально-стилевом отношении лирические песни между собой имеют много общего. Во-первых, это характерная форма распева. Песни имеют чаще всего двухголосную основу, где ведущим голосом является нижний. Ему же принадлежит запев, а голоса остальных участников ансамбля примыкают к нему. Тесситура звучания мужских голосов – высокая, женских – низкая, с явно выраженным грудным резонированием.

Из *необрядового* жанра следует выделить такой жанр, как тюремные песни. Под влиянием исторических условий появления и развития горнозаводской промышленности возник специфический пласт сибирского фольклора – песен бродяг, беглых и каторжников.

Довольно большое распространение получили песни литературного происхождения, которые выдаются за народные. Многие песни были записаны в различных районах области, но в разной интерпретации.

В жанровом диапазоне следует рассмотреть и так называемый «жестокий» романс. Несмотря на свой сравнительно молодой возраст, прослеживается жизнестойкость и живучесть этих песен. Это связано с тем, что данный жанр затрагивает наиболее чувствительные струны эмоциональной сферы человека. «Мелодрама во все времена была притягательной для русского человека с различными уровнями интеллектуального развития. Романсы подкупают своей искренностью, серьезностью восприятия событий, происходящих в этих песнях. Не смущают их довольно нелепые сюжетные моменты. Тематика довольно разнообразна. Главные темы – подлая измена, брошенная возлюбленная “с малюткой на руках”, тема кровосмешения или инцеста» [3, с. 70–71]. Например, «Кари глазки», «Не брани, меня, родная», «В ночном спокойном полумраке» и др.

Наиболее поздним, но популярным жанром у местных жителей является частушка, которая, как правило, исполняется в сопровождении гармошки, реже балалайки. Все частушечные наигрыши основываются на общей гармонической последовательности. Поэтические тексты часто исполняются под различные наигрыши. Наиболее любимая тематика: страдания, любовная, шуточная.

Гораздо реже встречаются игровые песни, такие как «Дрема», «В хороводе были мы», «Заинька во садочке». Эти песни, как правило, не просто пелись, но и разыгрывались. «Исполнение подобных игровых песен не требовало особой театральной одаренности. Простота и доступность

их исполнения помогали общению молодежи. Минимальные драматические действия в них были направлены на установление контактов между участниками вечерки. В конце песни каждая пара целовалась. Если кто-то отказывался целоваться, то его в следующую игру не брали.

Молодежный коллектив заботился о воспитании у каждого человека чувства самоуважения и уверенности в себе. Именно поэтому на вечерках запрещалось отказываться от приглашения на танец, игру, песню» [4, с. 10]. На вечерках исполнялись такие песни, как: «Я по бережку похаживала», «Ой, заинька по сенечкам», «Да посеяли девки лен».

Небольшую группу представляет детский фольклор. В основном это жанры бытового фольклора, выполняющие воспитательную функцию. К ним относятся колыбельные песни с различной тематикой: «Ходит котик по двору», «Баю, баю, баюшки».

Очень популярны приговорки-прибаутки: «Идет коза рогатая за малыми ребятами», «Солнышко-солнышко, выгляни в окошко», «Сорока-ворона кашку варила», «Был себе человек-Яшка, на нем серая сермяжка».

Нередко в местном репертуаре русских исполнителей активно бытуют украинские народные песни. Как правило, они исполняются как на русском, так и частично на украинском языках. В коллекции кафедры есть немало украинских песен. Наибольшей популярностью пользуются такие, как: «По-за лугом зэлэнэньким», «Посадила огурочки».

Следует отметить достаточно большую тематическую группу песен с воинской тематикой, которая является достоянием фольклора сибирских казаков. Фольклор сибирского казачества – явление достаточно сложное во всех его проявлениях – историческом, жанровом, этническом.

Жанровый состав песен казаков достаточно разнообразен. Согласно дифференциации все песенные жанры образуют две группы: жанры «внешнего» быта – песни, связанные с воинской службой: лирические, военно-бытовые (походные, строевые) – и «внутреннего» быта», отражающие особенности мирной жизни: любовная лирика, шуточные, плясовые, свадебные, семейно-бытовые, детский фольклор.

В казачьих песнях широко отразилась и такая существенная сторона казачьей жизни, как военная служба со всеми ее последствиями: походами, войнами, героизмом казаков, разлукой с семьей, гибелью вдали от родной земли. Кроме того, в песнях запечатлены социальные и бытовые моменты жизненной действительности (семейные отношения, нравы, обычаи). Из этого следует, что фольклор отражает все ценности определенной социальной группы, имеющей своеобразную «социальную

маркировку», которая проявляется в обозначении социального статуса песенного героя (в данном случае – казак). Следует также заметить, что казак-воин одновременно является как членом сообщества казаков, так и членом семьи (сыном, братом, мужем, отцом) [5, с. 6–7].

Наиболее популярны лирические и военно-бытовые песни. В тематическом отношении они являются продолжением рассказа о трудной походной и боевой жизни казака. Основное место занимает тема разлуки: «На родной сторонушке», «Разгулялась непогодушка».

Очень важным, на наш взгляд, представляется то, что во всех песнях военно-бытовой тематики выделяется образ самого *«казака»,* который ассоциируется с вольным, отважным наездником, независимым человеком, удальцом, бесстрашным воином, то есть раскрывается стержневая идея, определяющая суть казачества – архаическое отождествление мужчины и воина, например: «Расскажи-ка, черный ворон», «Эй, по дороге», «Казак разудалый на службу спешил».

Практически во всех песнях образ казака-воина немыслим без оружия и коня. Казак всегда при себе имел оружие, которое служило характерным атрибутом полноценного, свободного человека, а конь предстает перед нами в образе быстрого, сильного и резвого скакуна, например, «Над лесом солнце воссияло», «Из-за лесу, лесу копий и мечей» [6, с. 19].

В сюжетах казачьих песен основным художественным пространством является «*поле»*, куда выходят герои, чтобы сразиться с врагом. Наряду с прямым назначением поля – как основного места сражения – выделяется *«сыра земля»,* в которую уходят тела павших воинов, например, «Вы поля, вы поля».

Социокультурная специфика проявляется в современном репертуаре сибирских казаков. Наблюдается процесс «оказачивания» песен, который охватывает как отдельных героев, так и произведение в целом. Ярким примером могут быть песни литературного происхождения. Широкое распространение получили переделки песен А. Ф. Мерзлякова («Среди долины ровные»), Д. А. Садовникова («Из-за острова на стрежень») и других русских поэтов [7, с. 15].

Особую популярность имеют воинские песни балладного характера. Известная популярность и устойчивость баллады в казачьем репертуаре объясняется любовью народа к песням с острым драматическим сюжетом и показом человеческих переживаний на фоне действия, например, «Скакал казак чрез долину», «Хаз-Булат удалой».

Практически все казачьи песни, записанные в Кемеровской области, относятся к позднему музыкально-стилевому слою с текстами литератур-

ного происхождения, с силлабо-тоническим стихосложением. Очень разнообразна музыкально-поэтическая строфика казачьих песен. Наиболее характерны для них двух-четырехстрочные строфы.

Сибирские казачьи песни ритмичны, их отличает большой волевой накал, но звучат они мягче, сдержаннее по настроению, нежели более экспрессивные, энергичные песни донских и уральских казаков.

Многоголосие казачьих песен, записанных в Кемеровской области, организовано в основном без подголоска. Значение главного мелодического голоса приобретает верхний, а нижний голос выступает в роли фундамента.

Обрядовый фольклор представлен самой малочисленной группой – календарными песнями (веснянки, семицкие, масленичные, колядки) и семейно-обрядовыми (свадебные: величальные, корильные, ритуальные).

Хотелось бы отметить, что календарный фольклор записывался только от переселенцев из южной и западной части России (Брянщины, Смоленщины, Липецкой и Калужской областей). Календарно-обрядовые жанры сохранились в виде отдельных, часто отрывочных и неполных образцов, представляющих зимний и весенний циклы. Из зимнего календарного фольклора встречаются колядки («Сею, вею, посеваю) или щедровки («Щедрый вечер, добрый вечер»), славления, как их чаще называют информанты, а также заклички («Нам весну гукать»), веснянки («Весна пришла»). Гораздо реже встречаются песни летнего периода [8, с. 48].

Значительный материал представляет жанр свадебной песни, где раскрываются семейно-бытовые традиции Кемеровской области. Большинство свадебных песен имеет лирический характер. Эти песни излагаются неторопливо и спокойно. В основе всего собранного массива песенных текстов лежит столкновение двух семей. Вопрос о рождении новой семьи решался, чаще всего, мирным путем, то есть с помощью переговоров (сватовство, сговор). Реже это происходило насильственным путем, путем похищения невесты женихом. Двоякая возможность решения проблемы сформировала два типа сюжетов: купли-продажи и умыкания.

Если дифференцировать нотированные первоисточники, то по содержанию можно выстроить их в той последовательности, в которой бытовали все периоды: предсвадебный, свадебный и послесвадебный. Так, например: на *сватовстве* пелись такие песни, как «Не было ветру», «Растворились тесовые ворота», «В огороде – у нас, да не лук ли?».

Славельная «Ты рябина-рябинушка», «Земляничка-ягодка».

Во время *пропоин*: «Отлилася Волга матушка – река», «Ты река ли, да быстра реченька».

На *девичнике*: «Не долго веночку на стенке висеть».

В *бане*: «Растоплялася банюшка», «Не хотелося голубке».

Во время *свадебного* пира: «На веточки два голубя сидят», «Во печи, да во серебряной», «Сад, ты мой, сад», «Рано меня маменька замуж отдала» и другие.

В текстах прослеживается наличие сопоставлений по принципу параллелизма картин из мира природы и из реальной жизни человека, сходство в символике, к примеру, в трактовке белого цвета как символа чистоты и непорочности невесты или дыры как символа противоположного значения.

Рассматривая музыкальное строение свадебных песен, в них мы «находим признаки локальной традиции, сохраняющиеся из сплава старожильческой и новосельческой культур, что свидетельствует о появлении местных музыкально-стилевых норм: прежде всего это двухголосие с эпизодическим отклонением на трех-четырехголосие. Выделяются виды многоголосия: втора к основному напеву, вариантная гетерофония, элементы бурдона в верхнем голосе. Обилие дополнительных вставных гласных и т. п.» [9, с. 132].

Историко-этнографические условия Кемеровской области обусловили формирование в ней народно-песенной культуры сравнительно позднего исторического слоя. Однако следует заметить, что встречаются и записываются не столь широко распространенные образцы, относящиеся к наиболее старинным жанрам.

Полученные результаты исследования свидетельствуют о перспективности дальнейшей работы в области фольклористики, так как собранный материал представляет огромный интерес, а Кемеровская область, как и любой другой сибирский регион, обладает ярко выраженной спецификой бытования различных жанров.

Многочисленные материалы исследования дают ясное представление о песенном творчестве Кемеровской области и раскрывают специфику фольклорно-этнографических и песенных (музыкально-стилевых и исполнительских) традиций: 1) выделяется песенная культура отдельных этнических групп (белорусы, украинцы, казаки); 2) прослеживается бытование жанров, занимающих ведущее и периферийное место; 3) традиции классифицируются по жанровому признаку, а также 4) характеризуются исполнительскими особенностями.

Многие образцы дублируют примеры, записанные в Омской, Томской, Новосибирской областях, а также в Красноярском и Алтайском крае. Исполнительские особенности выявляются в более собранном, без напряжения, звуке, большом достоинстве, без ярких эмоций. Иног-

да встречается пение «вполголоса». Говор местного населения близок к литературному языку, однако можно встретиться и с диалектом (более характерным для западной части страны).

Таким образом, вышеизложенный материал позволяет считать изучение песенной культуры Кемеровской области весьма продуктивным занятием. Результативное решение проблем ее сохранения и развития требует многолетних, систематических собирательских экспедиций и детальных исследований набранного материала.

Все рассматриваемые нами характерные признаки песенной культуры Кемеровской области позволяют сделать следующий вывод.

Музыкальный фольклор свидетельствует о том, что в большинстве своем он по-прежнему тесно связан с народным бытом, в большей степени отражает социальные и материальные стороны жизни народа. Специфические особенности изучаемой области во всех ее проявлениях отражают сибирскую специфику, а количество собранного материала указывает на его активное бытование, что вполне обоснованно определяет значительное место локальной культуры Кемеровской области в песенной культуре Сибири.

Литература

1. Артеменко Е. Б. Язык фольклора: в чем его своеобразие? // Живая старина. – 1997. – № 4.
2. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с., нот.
3. Аркин Е. Я. Место бытового крестьянского романса в современной сельской певческой традиции // Народная культура: материалы IV научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1997. – 90 с.
4. Новоселова Н. А. Вечерки и игрища Приангарья. – Красноярск, 1993.
5. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994. – 348 с.
6. Бородина Е. М. Казачьи песни Кемеровской области: сб. матер. фольклорных экспедиций / запись, нотирование, составление, вступ. ст. и комментарии Е. М. Бородиной. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 73 с.
7. Фольклор казаков Сибири: сб. / сост. Л. Е. Элиасов, И. З. Ярневский; под ред. Л. Е. Элиасова. – Улан-Удэ, 1969. – 364 с.
8. Щербакова О. С. Фольклорно-этнографические и песенные традиции русских Алтая: учеб. пос.: в 2 ч. / О. С. Щербакова; АлтГАКИ. – Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2005. – Ч. 1. – 182 с.
9. Похабов В. Д. Свадебная обрядность сел среднего течения реки Кии // Народная культура Сибири: материалы VIII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. – 268 с.

С. Н. Федин
Кемерово

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ

Проблема исполнительского искусства заключается в том, что, имея многовековую историю, оно не имеет концептуального обоснования, не может прогнозировать результат. Критерии оценки исполнения не формализованы и носят достаточно расплывчатый характер. Собственно исполнительское искусство всегда находится на шаг впереди теории, и это подтверждает то, что она находится в состоянии «преднауки». От этого страдают не только сами исполнители, музыкально-исполнительская культура, но и музыкально-исполнительская педагогика. Причины этого явления кроются в существовавшем ранее отношении теоретиков музыки и публики к инструментально-исполнительскому творчеству.

С тех пор как музыкант перестал быть в одном лице композитором и исполнителем, споры о статусе музыканта-исполнителя на арене искусства всегда были животрепещущими. Несмотря на то что конечным результатом создания музыкального произведения является исполнительская интерпретация, и вне ее произведение не существует, исполнительское искусство считалось и до сих пор считается чаще всего вторичным, исполнителю отводится роль едва ли не механического инструмента. Справедливости ради следует сказать, что существуют люди, которые с почтением относятся к исполнителям, и среди них встречаются даже композиторы, но вторичность исполнительского искусства не оспаривается. Разумеется, автор имеет в виду не вторичность во времени, а вторичность по значимости.

В чем состоит уникальность исполнительской деятельности? Почему воспитать музыканта-исполнителя высокого уровня так же трудно, как и композитора, несмотря на существенные различия их деятельности? Причина заключается, на наш взгляд, в сложности осознания и теоретического отображения творческого процесса того и другого. В процессе творческого исполнительского акта музыкант контролирует лишь его результат. Анализировать же одновременно чувственную сторону, вовлеченное в этот процесс образное мышление – невозможно, так как сознание полностью занято контролем музыкального исполнения. Если попытаться, в порядке эксперимента, освободить сознание от контроля за результатом, то мы прервем творческий процесс исполнителя. Остается основываться в исследовании музыкально-исполнительского творчества

только на воспоминаниях выдающихся исполнителей, педагогов, пытающихся, опираясь на свой чувственный опыт в творчестве, разобраться в тонких творческих процессах нашей психики. Несмотря на то что существует большая масса методической литературы, в понимании природы исполнительства приходится обращаться к работам музыкантов, носящих больше мемуарный характер, в которых описания той или иной проблемной для теории исполнительства ситуации носят субъективно-ассоциативный характер, не дотягивают до уровня научно-объективного анализа. Единственное, что можно сделать, это попытаться обобщить некоторые субъективные наблюдения известных и выдающихся исполнителей и соотнести их с объективными качествами творческого процесса, выделяемыми философией, музыкальной психологией, теорией музыки, теорией исполнительства.

Для теоретического анализа большой интерес представляет трансформация представлений о музыкально-исполнительском искусстве в разные исторические времена, когда происходило расширение знаний о музыкальном искусстве и об исполнительской деятельности как таковой. Все это должно было отражаться на взглядах музыкантов, живших в те исторические периоды, на их понимании музыкально-исполнительского творческого процесса, и в публикациях о музыкально-исполнительской деятельности. Анализ этих данных поможет дать ответ на вопрос: что менялось в понимании сущности музыкально-исполнительского искусства? Это, в свою очередь, позволит определить направление, в котором следует двигаться музыкальному исполнительству – как искусству – и теории исполнительства как науке.

Наибольший интерес представляет анализ работ по исполнительству, появившихся в XX веке – веке парадоксов, совместившем различные и исторически разнородные направления музыкальной культуры. Что касается России XX века, то на развитие исполнительской культуры, которая всегда зависела от потребностей общества, ступени его социально-культурного развития, политического строя, наложили свой отпечаток сложившиеся здесь своеобразные социально-политические условия. Концепция развития советской музыкальной культуры, в том числе музыкально-исполнительского искусства, характеризуется следующим образом: «В рабочей, крестьянской среде и в среде интеллигенции существовали неодинаковые уровни образованности и культуры. В. И. Ленин решительно выступал против ориентации искусства исключительно на запросы высокообразованных людей. Вместе с тем Ленин учил, что служение народу должно проявляться не в приспособлении к его культурной

отсталости, а в активном духовном обогащении широких масс. Проблема доступности искусства народу рассматривалась Лениным в контексте восхождения масс на все более высокие ступени овладения подлинными, художественными ценностями и связывалась с безостановочным ростом эстетического сознания и развитием художественного вкуса каждого члена социалистического общества» [2, с. 233].

Немаловажную роль в решении этой задачи сыграли ведущие оркестры русских народных инструментов. Академический оркестр русских народных инструментов Центрального телевидения и радио был создан в 1945 году, став приемником Великорусского оркестра. Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н. П. Осипова был организован в 1919 году. Оркестр русских народных инструментов Новосибирского радио и телевидения был организован в 1927 году. Эти три коллектива явились основой, эталоном для воспитания музыкантов, работающих в жанре народной академической музыки, которая органично влилась в мировую музыкальную культуру. При этом, для того чтобы влиться в нее, народному музыкальному исполнительству пришлось пройти (очень ускоренно) все стадии развития исполнительской культуры. Популярность оркестров и их репертуара была очень высока и требовала высококвалифицированных исполнителей, поэтому во многих консерваториях были открыты отделения русских народных инструментов, в школах и клубах организовывались самодеятельные оркестры народных инструментов. Система обучения игре на народных инструментах расширялась, что потребовало учебно-методического обеспечения, выпуска соответствующей литературы. Появилось огромное количество самоучителей игры на народных инструментах, составленных на основе собственного опыта выдающимися исполнителями. По мере повышения музыкальной культуры уровень этих работ приближался к уровню методических работ для традиционных инструментов европейской академической музыкальной традиции.

В конечном итоге уровень их исполнительской культуры, уровень репертуара, например, для баяна достиг уровня классической музыки, и народно-академическое музыкальное направление столкнулось с теми же самыми проблемами, которые стояли перед всей мировой музыкально-исполнительской культурой. Поскольку своей традиции трактовки исполнительства в этой области не появилось, музыканты-исполнители на народных инструментах до сих пор пользуются методической и научной литературой для фортепиано и скрипки. Следует отметить также, что массовость обучения дирижерскому искусству (управлению оркестром

народных инструментов) не намного меньше, чем инструментальному исполнительству (управлению народным инструментом), но литературы для этого искусства также значительно меньше, а проблемы в нем стоят те же самые, что в дирижировании симфоническим оркестром.

В тридцати одной консерватории СССР, за исключением Московской, были открыты факультеты народных инструментов, где 70 % обучающихся получали квалификацию дирижеров. Несмотря на специфику исполнения на народных инструментах, дирижеры оркестров русских народных инструментов и преподаватели пользуются литературой, предназначенной для дирижеров симфонических оркестров. Хотя в период культурной революции, да и позже, существовали попытки создать новую оркестрово-исполнительскую культуру и методологию. Например, «Персимфанс» – первый советский симфонический ансамбль без дирижера. Данная попытка не оправдала надежд, поскольку не позволила осуществить достойную интерпретацию произведения. Интерпретация (в этом ее специфика) создается одним человеком, желательно хорошим музыкантом-исполнителем, знакомым со спецификой такого «инструмента» как оркестр. Отсутствие его не может заменить самое совершенное исполнение партий великолепными музыкантами, лишенными единой художественной концепции исполнения. Спустя десять лет «Персимфанс» прекратил свое существование, как и все остальные коллективы, созданные по его подобию.

Не меньше внимания, чем развитию оркестров русских народных инструментов, уделялось в советский период симфоническим оркестрам. Специфическую эволюцию прошла культура симфонического исполнения, что было обусловлено целым рядом причин. Только за 1917–1941 годы в Советском Союзе было открыто 12 новых консерваторий (к концу XX века их стало 32). Открытие многочисленных театров и концертных залов, создание симфонических оркестров, ансамблей дало возможность развернуть деятельность концертных организаций. В нелегких условиях рождалась советская школа дирижирования. Такие крупные музыканты-дирижеры, как С. Рахманинов, С. Кусевицкий и А. Зилоти в годы революции покинули страну. В 20–30-е годы Запад поставлял в СССР излишки своих дирижерских сил, отнюдь не лучших. Это было возможно только по причине низкой слушательской культуры и низком инструментально-исполнительском уровне, не считая исключений – одного, максимум двух очагов высокой музыкальной культуры. «Нельзя сказать, что в России не работали отечественные дирижеры, но в силу социально-политических условий они должны были быть не только специалистами профессионалами, но и общественными деятелями, способными решать сложные

идейно-художественные задачи по музыкально-эстетическому воспитанию широких народных масс. Новый тип дирижеров-организаторов поначалу сложился в советских оперных театрах: В. Дранишников, А. Пазовский, С. Самосуд, В. Небольсин, Н. Голованов связали свою деятельность не столько с концертно-симфоническим, сколько с театральным дирижированием; В. Сук (чех по национальности), свыше четверти века (1906–1933) проработавший в Московском Большом театре, сменив на этом посту И. Альтани и непосредственно С. Рахманинова. В прежние времена дирижеры, осуществлявшие музыкальное руководство, теперь должны были вникать в содержание исполняемого произведения, а также знать технику режиссуры и актерской игры. В числе первых таких дирижеров-новаторов был Э. Купер, один из ведущих дирижеров Большого театра (а в советское время также и главный дирижер Мариинского театра), один из основателей, директор и главный дирижер Петроградской филармонии» [1, с. 76]**.** Если правильно понимать слово «новатор», то данное новшество было применено в дирижерской практике впервые. Следует заметить, что от зарубежных дирижеров, приезжавших работать с симфоническими оркестрами филармоний, данных знаний не требовалось, хотя они точно так же занимались интерпретацией симфонических произведений.

Особый разговор – об оперной музыке. Можно предположить, что музыкальный материал оперного искусства подчиняется иным законам, нежели музыкальный материал симфоний. Но это предположение отпадает, если обратиться к специальным работам на эту тему. «Искусство оперного театра становилось все более игровым, усложненным, синкретическим», – пишется в одной из них [1, с. 76]). В советском оперном искусстве законы драматического театра и специфика актерского драматического искусства стали преобладать над законами музыкального театра и музыкальной драматургии. Основным информационным носителем идеологии в этом искусстве, конечно, был текст, кроме этого – мимика, жесты, костюмы, декорации. Музыка сама по себе не может быть феодальной или крестьянской, рабочей или капиталистической. Ее стиль, жанр, необходимый художественный уровень достаточно консервативны, а вот несет ли она фашистскую идеологию или коммунистическую и проч., без вышеперечисленных атрибутов понять невозможно. Музыкальный текст можно сделать художественным, без учета исторического развития, без учета либретто, без игры актеров, но тогда он не впишется в ход событий либретто, актерская игра не совпадет по драматургии с музыкальным материалом. Композитор все это вынужден учитывать, когда пишет музыку к опере. Но стоит все в опере подчинить не музыке,

как систематизирующей силе, а например, революционному пониманию событий, происходящих в опере Чайковского «Пиковая дама», так сразу придется учитывать технику режиссуры и актерской игры. Бесспорно, знание этого материала не повредит исполнителю, особенно театральному дирижеру, но данная методология механически переносилась и на инструментальное исполнительство. Изучение эпохи, политического строя, быта, образа мышления персонажей стало неотъемлемой частью исполнительского анализа и чуть ли не основой исполнительского понимания художественного образа. Традиционный тип интерпретации, основывающийся прежде всего на нотном тексте, на собственно реальном звучании, как бы отошел на второй план. Возможно, когда симфоническая картина, связанная с какой-либо эпохой, но не имеющая подробных обозначений, передающих темповые и эмоциональные характеристики, исполняется первый раз, композитор давно умер или авторство не установлено, тогда действительно придется опираться не только на художественно-эстетический вкус (что не исключено), но и на описание той эпохи и прочие немузыкальные моменты. Учитывая, что дирижерами в музыкальном искусстве становились самые одаренные, трудолюбивые, не мыслящие себя вне музыки люди, пользующиеся огромным авторитетом у коллег по цеху, с них брали пример не только будущие дирижеры, но и пианисты, скрипачи и т. д. Поэтому многие методики театрального дирижирования – этого синкретического искусства – перекочевали в инструментальное искусство, причем, что особенно вредно, на ранних стадиях обучения игре на музыкальном инструменте.

Изучению непростых проблем симфонического исполнительства немало внимания уделил Л. Гинзбург (1901–1979). Работы И. Мусина (1904–1999) «Техника дирижирования» и «Воспитание дирижера» стали настольными книгами для многих дирижеров. Мусин считал, что «дирижерская специальность – это особый, специфический вид музыкального исполнительства. Только яркое исполнительское дарование может служить основанием для занятий дирижированием. Следует иметь в виду, что исполнительское дарование дирижера является как предпосылкой глубины и содержательности его музыкальных представлений, так и обязательным условием развития дирижерских навыков и способностей» [4, с. 23]. Парадокс – дирижеры опираются на традиции инструментального исполнительства, в которые сами внесли, пусть ненароком, достаточно серьезные искажения.

Современная зарубежная литература, посвященная вопросам музыкального исполнительства, представляет пеструю картину. По сути, в музыкально-исполнительской культуре шли поиски новых выразитель-

ных средств, иногда это принимало весьма странные и крайние формы. В СССР этого не могло произойти по идейно-политическим причинам, а если и происходило, то строго «дозировалось». Несмотря на это, в отечественной литературе, описывающей музыкальную культуру страны, наблюдались те же тенденции, что и в зарубежной, правда, в меньшей и менее откровенной форме. Надо учитывать, что кроме социальных различий, в СССР, существовали индивидуальные уровни культурного развития, поэтому авангардизм, например, мог нравиться определенной группе граждан – музыкантам, которые каждый день имеют дело с классикой, хотелось «остренького». Поэтому новшества ультрасовременного языка были востребованы, несмотря на неодобрение идеологии. Не надо забывать про поиски новых форм и выразительности, которые осуществляли композиторы и исполнители. Новизна в любых проявлениях была необходима для получения знаний о музыкальном языке, о его функционировании в обществе. То, чего не могла дать теория, находящаяся в стадии глубокого раннего развития, восполнялось практическим опытом. Надо отметить, что данные находки композиторов в музыкальных формах определяли только низшую ступень или ступени в деятельности исполнителя, и то достаточно приблизительно. Доведение до идеала предоставлялось исполнительскому творчеству. Уровень художественности, достигнутый исполнителем, мог быть выше, нежели предполагал композитор. Некоторые произведения, несмотря на кажущееся новаторство и соответствие канонам композиторской деятельности, не давали возможности в интерпретации приблизиться к художественному уровню интерпретаций произведений предыдущих эпох и стилей. Попытки найти «достойную» интерпретацию для этого «ультрасовременного» произведения не могли увенчаться успехом по двум причинам: композитор «спроектировал» произведение непригодным для воплощения, или же отсутствуют технологии, пригодные на данном историческом этапе для исполнения. Из этого можно сделать вывод, что композитор и исполнитель делают произведение совместно: одну часть – композицию – выполняет композитор, другую – интерпретацию – исполнитель. У каждого свои задачи и свои средства. Современные исполнительские средства выразительности открыли возможность нового прочтения музыкальной классики, «переинтонирования» ее образов на сложную по уровню музыкальную культуру современной аудитории. Данный факт подтверждает мысль о «соавторстве» композитора и исполнителя.

Изобретение на рубеже XIX–XX веков грамзаписи создало возможность фиксации любого конкретного исполнения произведения. Возник новый тип исполнения в условиях студийной записи – своеобразный ис-

полнительный «жанр», обладающий своими эстетическими закономерностями и особенностями, отличающими его от обычного концертного исполнения. Изучается воздействие на музыкальное исполнительство и на его восприятие звукозаписи, радио, телевидения и др. Грамзапись оказала влияние на все стороны музыкального исполнительства, выдвинув новые эстетические, психологические и технические проблемы, связанные с воплощением, передачей и восприятием музыки. Надо заметить, что, выдвинув новые проблемы, она не решила старые, отчего снежный ком исполнительских проблем вырос.

Во второй половине XX века возрос интерес к вопросам музыкального исполнительства, расширился и сам круг научной проблематики. Во многих современных консерваториях читается специальный курс истории и теории музыкального исполнительства. Возникло сравнительное изучение исполнительского искусства, основанного на звукозаписи, дающей возможность сопоставления и анализа различных интерпретаций одного и того же произведения. Но данные исследования фактически не оправдали надежд. Исследователи не всегда понимали, что искать, плюс интерпретацию в ранних звукозаписях уничтожало качество аппаратуры, а в более поздних – операторы звукозаписи и технологии. Возможно, цифровые технологии звукозаписи и компьютерная техника позволят проникнуть в святая святых исполнительской интерпретации.

Возросший интерес к исполнительскому искусству не снял основного принципиального вопроса о его сущности. Искусствоведы, сами исполнители, философы, психологи утверждают, что исполнительская деятельность, в том числе и интерпретация, является вторичным творчеством, воплощающим замысел композитора и являющимся неким дешифратором эмоционального содержания музыкального произведения. «Продукт первичного творчества превосходит результат исполнительской деятельности по образной емкости и широте охвата, но уступает последнему в конкретности воплощения… Следовательно, исполнительское искусство есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, вбирающая в себя процесс конкретизации продукта первичного творчества» [2, с. 20]. Фактически эта позиция показывает, что продукт первичного творчества (нотный текст музыкального произведения) ничего не несет. Он не несет даже опосредованного эмоционального содержания, связанного с темпо-ритмом, зато он передает изменение формы звука в единицу времени (см.: [5]). Ранее к такому же выводу пришел В. Морозов. «Осциллограмма одной и той же фразы, пропетой певцом с разными эмоциональными оттенками, показывает, что их акустическое строение существенно различается в зависимости от характера выражае-

мой эмоции» [3, с. 175]. Возможно, композитор связан с формированием других качеств произведения. Одно бесспорно: без его результатов творчества произведение не состоится. Если результат композиторского творчества не несет в себе эмоционального содержания, то эмоциональное содержание лишь предполагалось, прогнозировалось в результате исполнительской деятельности. Если учесть, что композитор начинает работу над произведением с эмоционального образа будущего произведения, то он на начальном этапе работы фактически действует как исполнитель и слушатель. Субъективный фактор выступает здесь как степень профессиональной компетенции. Оценка исполнительского творчества меняется: в таком случае исполнительское творчество по самостоятельности равнозначно композиторскому, как вбирающее в себя процесс реализации и конкретизации результата композиторского творчества.

Можно поставить ряд логически каверзных вопросов. Возможна композиция без интерпретации? Да, наверное, но какого уровня? Возможна ли интерпретация без композиции? Нет. Возможна ли композиция без художественной ценности? Да. Возможна ли интерпретация без художественной ценности? Да, но опять же, какого уровня? Возможна ли художественная ценность без композиции? Нет. Возможна ли художественная ценность без интерпретации? Нет. Нужна ли композиция и интерпретация без художественной ценности? Нет! Сказанное не значит, что художественная ценность третична по значимости и времени. Эти логические проблемы, бесспорно, от «лукавого», они не стоят пока в повестке дня таких серьезных наук, как искусствоведение и эстетика. Но как знать, что будет дальше? Сознание человека усложняется.

К концу XX века для многих профессиональных музыкантов и искусствоведов стало очевидным, что поле наличных, наработанных за многие века выразительных средств музыкального языка и форм исчерпало себя – необходим выход на новые формы. Новизна может быть связана, например, в композиторской деятельности с увеличением продолжительности (протяженности музыкальной формы), изменением алфавита (интересны эксперименты С. Губайдулиной). Но изменение выразительных средств, композиторских технологий реально ни к чему не привело – авангардизм это показал. И хотя исторический опыт доказывает, что на месте ничто не стоит, в любой сфере деятельности должно быть движение, в музыкальной культуре тоже, выбор у нас, к сожалению, небольшой: совсем разрушить имеющиеся достижения или же перейти на другой уровень совершенства; продолжать опираться на субъективные ощущения или же переходить на объективные методы исследования и оценки произведений исполнительского искусства.

Для культуры и искусства перспективнее переход на объективные методы оценки, это, как минимум, поднимет уровень точности, адекватности субъективных ощущений. Это один путь. Другой – улучшение звучания музыкальных произведений на порядок или выше за счет улучшения исполнительских технологий, глубины интерпретации, перехода на другой уровень музыкально-исполнительского мышления. Попытки этого перехода явно выражены в теории и истории музыкального исполнительства XX века. Но почему-то эти попытки были связаны с узким кругом психологических факторов: память, воля, рассредоточенное внимание, а собственно исполнительские факторы принимались как нечто застывшее, совершенное, неизменное, хотя художественное чувство – тоже психологический фактор. Художественная ценность понималась не как шкала, а как точка – нечто абсолютное: могут меняться интерпретации, но художественная ценность не меняется. То, что шкала художественной ценности могла быть в XVIII веке несколькими уровнями ниже, эта мысль не то что не обсуждалась, она даже не возникала. По-видимому, это связано с «олигархическим» положением композиторской идеи, запечатленной в нотном тексте. Но нотный текст еще не произведение, а лишь символ. Да, могут меняться интерпретации, и может не меняться художественная ценность, но могут меняться и интерпретации, и вместе с ней художественная ценность, – как в лучшую, так и в худшую стороны. Для достижения более высокого уровня художественности исполнения необходимо изменение не только «средств производства», но и исполнительского мышления, добавим – композиторского тоже. Одно бесспорно: совершенство исполнительских технологий должно предшествовать изменению композиторских технологий и изменению критериев художественности или, по крайней мере, их объективации.

XX век показал, что недостаточно глубокое изучение проблем исполнительства отрицательно сказалось, и будет продолжать сказываться, на общемировой динамике музыкальной культуры.

Литература

1. Афанасьева А. А. История дирижерского исполнительства. – Кемерово, 2000. – 108 с.
2. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство. – Новосибирск, 1985. – 87 с.
3. Морозов В. Занимательная биоакустика. – М., 1987. – 205 с.
4. Мусин И. О воспитании дирижера. – Л., 1987. – 293 с.
5. Федин С. Н. Энтропийно-гармоничный анализ эмоционального содержания музыкальных произведений // Опыт и проблемы развития культуры в условиях перестройки. – М., 1991. – С. 301–310.

Н. И. Макарова
Новосибирск

ТЕМА СУПРУЖЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ТИЦИАНА

Тема супружества занимает значительное место в творчестве Тициана. Среди произведений художника, обращающихся к символике любви и брака, такие мифологические картины, как «Любовь Земная и Небесная», «Аллегория брака» и «Три возраста», а также религиозные полотна, в частности «Адам и Ева» и «Мадонна и младенец со святыми». Популярность этой темы в искусстве великого венецианского живописца во многом обусловлена повышенным интересом к проблеме супружества в культуре Ренессанса. Действительно, в это время институт брака приобрел особо важное значение. Во-первых, браки между представителями элиты итальянских городов послужили основанием для складывания нового социального порядка. Затем, супружество в этот период существенно повлияло на положение женщины в семье и обществе, а также на отношения между мужем и женой. Наконец, позиция Церкви в отношении сакраментального характера брака получила окончательное оформление на Тридентском соборе, провозгласившим брак таинством, сообщавшим супругам благодать Святого Духа. В статье рассматриваются религиозные и мифологические произведения Тициана в контексте ренессансной идеи брака.

В Венеции XVI века патрицианский брак определял собой структуру правящего класса и регулировал механизм передачи имущества. Патрицианский статус, а следовательно, доступ к политической власти, получали только сыновья, родившиеся от союза патриция и патрицианки. Причем брак отца и матери должен был быть зарегистрирован надлежащим образом, а именно подписан тремя чиновниками в присутствии свидетелей, которые должны были подтвердить статус отца невесты, то есть ее принадлежность к патрицианскому сословию. Государство путем брачного законодательства, в частности ограничения размеров приданого, стремилось уравнять права всех представителей высшего сословия в отношении супружества и тем самым снять социальное напряжение между богатыми и бедными патрициями. Патрицианский брак постепенно стал одним из символов могущества республики, поскольку считалось, что процветание Венеции основано на «божественной воле, совершенстве венецианской конституции и мудром правлении патрициата», сплоченного на основе «справедливости и равенства» [2, p. 140]. Единство же и равенство правящего класса было в первую очередь обусловлено брачным законодательством.

Супружество в период Возрождения повлияло на характер социальных и семейных связей и на отношения между полами. В это время происходит формирование так называемой нуклеарной семьи, потеснившей в социальной сфере традиционные семейные патриархальные кланы. В семье и обществе возрастает роль женщин, а отношения между супругами становятся более доверительными, чем прежде [5, p. 227]. Так, супруги в XV – начале XVI века стали чаще чем прежде назначать друг друга наследниками и исполнителями своих завещаний, а также использовали более эмоциональный язык в обращении друг к другу, употребляя больше нежных слов и любовных эпитетов [3, p. 132]. Например, Джакопо Морозини, составляя завещание в 1448 году, обращался к своей жене: «Кристина, *mia molier charissima*, кому я стольким обязан за ее безупречное поведение, а также за все деньги – намного превосходящие размеры ее приданого – что я получил от ее семейства» [3, p. 135].

Возросшее значение института брака существенно повлияло на саму идею супружества. Надо отметить, что отношение раннего христианства к супружеству было настороженным. Так, св. Иоанн Златоуст, описывая происхождение брака, связывал его с грехопадением Адама и Евы. Согласно Златоусту, супружество возникло, когда Прародители «утратили счастливую жизнь, красоту и превосходство непорочности» и стали «подвержены смерти и всем другим формам проклятия и несовершенства» [6, p. 224–225]. Другой автор, комментируя текст Бытия (2:24) («Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть»), истолковал этот отрывок в том смысле, что человек оставил «Бога, своего отца, и Дух Святой, свою мать» и променял блаженство неба на порочность земной жизни [8, p. 143]. Авторы же эпохи Возрождения стали утверждать, что супружество, так же как и целомудренное состояние, обладает несомненным достоинством, а семейный союз приносит пользу и супругам, и обществу [5, p. 228]. Например, Колюччо Салютати в 1392 году писал, что брак освящает естественный союз двух полов, и что только дети, рожденные в законном браке, обеспечивают продолжение семьи и общества. Леонардо Бруни также советовал ответственным гражданам состоять в браке [5, p. 229]. Эразм Роттердамский утверждал, что «если девственность можно характеризовать как ангельское состояние, то супружество является надлежащим состоянием для человека» [10, p. 362]. Во Флоренции в 1421 году была даже сделана попытка, правда безуспешная, исключить холостых горожан из управления государством на том основании, что те, кто не был готов к тому, чтобы взять на себя ответственность за содержание семьи и воспитание детей, не был также готов к выполнению государственных обязанностей [7, p. 7].

Супружество стали считать полезным для духовного и телесного здоровья людей. Традиционное убеждение, что человек должен подавлять свои сексуальные инстинкты ради духовного совершенствования, критиковалось с той точки зрения, что телесные побуждения естественны и потому хороши, и что полного совершенства человек может достичь только в браке. Согласно ученому медику Леонардо Фиораванти, нет ничего для человека более притягательного, чем секс [4, p. 209]. Сексуальное желание настолько сильно, что большинство людей не могут противостоять ему. Подавление этого желания ведет к расстройству здоровья и греховным связям, оно препятствует стремлению человека вести здоровый и достойный образ жизни. Поэтому Фиораванти советует всем, кто не хочет принять монашеский обет, поступить в соответствии с Писанием и взять себе жену.

Оправдание супружества, как состояния естественного и полезного для человека, сопровождалось, однако, разностью в оценках того, каким должен быть идеальный брак. В этом аспекте можно выделить две основные позиции: взгляд гуманистов и мнение духовных авторов, выражавших церковную точку зрения. В отношении брака гуманисты часто цитировали работу Плутарха «Наставление супругам», написанную как послание молодой паре [1, p. 223.]. Согласно Плутарху, брак должен быть основан на убеждении и взаимном согласии между мужем и женой. Однако роли супругов в браке различны: муж повелевает, а жена подчиняется. Идеальная жена должна быть отражением своего супруга и не должна иметь своих собственных интересов, отличных от интересов мужа. Напротив, она должна полностью разделять чувства и мнения своего супруга и принимать его друзей как своих собственных. Жена не должна разговаривать с незнакомыми людьми и не должна выходить из дома без сопровождения: «Большинство женщин, если вы заберете у них золотом отделанную обувь, браслеты, пурпурные одежды и жемчуга, сидят дома» [1, p. 224]. Плутарх рекомендует партнерам в браке объединять свои имущества в одно, которое должно управляться мужем как главой семьи. Он также советует жене принять любовные интрижки ее супруга с надлежащей скромностью и пониманием [1, p. 224]. В вопросах секса роль жены должна быть подчиненной: она не должна выражать неудовольствие и не должна проявлять инициативу. Ренессансные авторы в основном повторяют рекомендации Плутарха и воспевают достоинства строго патриархальной семьи [1, p. 224–234].

Решения Тридентского собора представляют собой образец взглядов церковных авторов на супружество. Собор подчеркнул, что наклонность к супружеству свойственна как мужчинам, так и женщинам и что брачное состояние имеет ряд несомненных достоинств. Во-первых, супру-

ги имеют возможность поддерживать друг друга на протяжении своей супружеской жизни. Во-вторых, брак предоставляет законную возможность партнерам иметь и воспитывать детей. В-третьих, супружество дает противоядие от похоти и позволяет удовлетворять сексуальные потребности надлежащим образом [1, p. 207]. Однако основное достоинство брака состоит в его сакральном характере: супружеский союз был благословен Творцом еще в Эдеме, он обладает благодатью и способен вести супругов к духовному совершенству. Сакральный характер брака предполагает, что супружеский союз является знаком мистического слияния Бога и Церкви. Как таковой он заключен навечно таким образом, что каждый брак является нерасторжимым. Как следствие, любые внебрачные отношения запрещены как для жены, так и для мужа: «Брак у всех да будет честен, и ложе непорочно; блудников же и прелюбодеев судит Бог» (Ев. 13:4) [1, p. 208].

Сакральный характер супружества усиливал влияние Церкви в вопросах семьи и брака, иногда в ущерб авторитету патриархальной власти отцов и мужей. Церковные авторы рекомендовали женщинам, поставленным перед сложным моральным выбором, следовать церковным заповедям, даже если это будет вопреки воле их супругов. Например, монсеньер Сабба да Кастильоне утверждал, что «жена должна подчиняться разумным, справедливым и честным распоряжениям своего супруга, но она не должна выполнять указания, входящие в противоречие с Законом Божьим» [1, p. 239]. Автор явно отдает преимущество религиозному авторитету, советуя жене не следовать мужу в его безнравственных увлечениях, а потому не посещать балы, театральные представления или турниры. Рекомендации монсеньера предполагают, что женщины способны сами решать, какое поведение может пагубно сказаться на их душе и репутации, и, более того, женщины вольны действовать в соответствии с принятым решением [1, p. 240].

В социальных вопросах Тридентский собор признал, что активное участие женщин в истории раннего христианства и в позднейших религиозных движениях принесло Церкви большую пользу. Прелаты высоко оценили такие специфически женские черты, как кротость и терпимость, которые помогли женщинам обратить своих мужей в христианство. Некоторые клирики даже подвергли критике женоненавистнические взгляды Аристотеля. Франческо Томмази, например, писал, что муж должен уважать жену и без сомнения пользоваться ее советами, если, конечно, они высказаны в разумной и взвешенной манере [1, p. 239]. Томмази замечает, что даже великий Аристотель был неправ, когда он предостерегал мужей от привычки советоваться с женами. Прелаты также подчеркнули важную роль женщин в религиозном воспитании детей и даже согласились

с тем, что женщины равны мужчинам в духовном плане. Однако участники Собора единогласно высказались за то, чтобы в религиозной иерархии были представлены только мужчины, и заявили, что «даже святые жены должны хранить молчание» [1, p. 237].

Подводя итоги вышесказанному, можно отметить, что возросшее значение супружества в культуре Возрождения привело к оправданию института брака как полезного для человека и общества. Однако авторы, писавшие о супружестве, имели различные взгляды на то, каким должен быть идеальный союз. Если гуманисты восхваляли безусловную патриархальную власть мужа и подчиненное положение жены, то духовные авторы готовы были потеснить авторитет мужей в пользу церковного мнения. Они предлагали женщинам проявлять больше ответственности в вопросах морали и, не сомневаясь, руководствоваться учением Церкви в тех случаях, когда их совесть была смущена недостойным поведением их супругов. Согласно церковным авторам, женщина как духовное существо сама несла ответственность за свое спасение. Поэтому она должна была заботиться о собственной душе и повиноваться в первую очередь Богу и Церкви и лишь затем своему мужу.

В свете вышеизложенных взглядов гуманистов и церковных авторов попробуем определить, чья точка зрения была ближе Тициану, иначе говоря, какой брак художник считал идеальным. В картине «Святое семейство с пастухом» (около 1510, Лондон, Национальная галерея) Тициан изобразил Иосифа с Марией и младенцем Христом на лоне природы, а также пастуха, пришедшего поклониться младенцу. В противовес устоявшейся традиции изображения Иосифа пожилым и терзаемым сомнениями в отношении непорочности Марии человеком, зритель видит в произведении Тициана энергичного мужчину средних лет. Иосиф занимает центральное положение на полотне. Он держит посох, который как бы отгораживает святое семейство от молодого пастуха, стремящегося подойти ближе к Марии с младенцем. Этот посох Иосифа противопоставлен посоху молодого человека и в контексте произведения обретает символизм властного мужского начала. Известно, что в Венеции XVI века количество холостяков составляло почти 40 процентов от числа всех мужчин-патрициев, а общее число мужчин превышало количество женщин-патрицианок брачного возраста [2, p. 144]. Поэтому молодая женщина, особенно вдова, оставшаяся без покровительства мужа, могла испытывать давление со стороны мужчин, домогавшихся ее благосклонности. Таким образом в глазах современников Тициана Иосиф на картине представал не только полноправным главой семьи, заботящимся о Марии и ребенке, но и ее надежным защитником, способным в случае необходимости охранить покой своих близких от слишком настойчивого внимания окружающих.

В композиции «Адам и Ева» (1550, Мадрид, Прадо) зритель видит первую женщину, самозабвенно тянущуюся к яблоку, предлагаемому ей с дерева дьяволом в образе ребенка. Кажется, что это движение Евы обусловлено ее просыпающимся материнским инстинктом. Ведь недаром имя Ева означает «жизнь» в переводе с древнееврейского, и первой женщине суждено будет стать матерью всех людей. Адам старается остановить жену и дотрагивается рукой до ее плеча. Его движение полно внутреннего колебания: Адам безусловно доверяет своей спутнице, но он помнит также о запрете Бога есть плоды «от дерева познания добра и зла» (Быт. 2:17). Сравнение этой картины Тициана с фреской Рафаэля на ту же тему грехопадения, выполненную для ватиканских покоев, позволяет оттенить замысел венецианского мастера. В композиции Рафаэля фигура Евы выражает уже принятое ей решение: Ева поддалась на уговоры дьявола и объединилась с ним в совращении Адама. Наклон ее фигуры и поворот головы повторяет изгиб тела дьявола, изображенного в виде женщины-змеи. Адам в композиции предстает жертвой коварного заговора. В картине же Тициана предостерегающий жест Адама выдает его обеспокоенность не только собственной судьбой, но и судьбой Евы. Чтобы усилить ощущение внутреннего единства первых людей, художник вводит в композицию детали, имеющие брачное значение, такие как цветущее персиковое дерево справа на среднем плане. Таким образом, в этом произведении, также как и в картине «Святое семейство с пастухом», Тициан выделяет роль мужа как покровителя и защитника своей жены в соответствии со словами апостола: «должны мужья любить своих жен, как свои тела; любящий свою жену любит самого себя» (Ефс. 5:28).

В картине Тициана «Аллегория брака» (Париж, Лувр) можно также отметить большую духовную близость изображенных мужчины и женщины. Молодая прелестная женщина погружена в себя. В ее облике есть оттенок печали. Рука мужчины касается плеча и груди женщины; взгляд его грустен. Фигуры расположены на полотне таким образом, что, кажется, они на мгновение встретились в своем движении навстречу друг другу и должны затем разойтись в разные стороны. Возможно, прав Панофский в своем предположении, что молодая женщина умерла во время создания этого произведения, и художник переписал полотно, создав вместо свадебной картины прощальный портрет супружеской пары [9, р. 155]. Как бы то ни было, отношения между мужчиной и женщиной основаны на глубоком искреннем чувстве взаимного доверия и любви. Ведущая роль мужчины опять проявляется лишь в том, что он оберегает женщину и покровительствует ей.

Произведение Тициана «Любовь Земная и Небесная» (1514, Рим, Галерея Боргезе) изображает двух прекрасных женщин у фонтана. Жен-

щины очень похожи друг на друга, однако одна из них одета в платье венецианской невесты, а другая почти обнажена. Смысл картины до сих пор неясен, несмотря на многочисленные попытки искусствоведов раскрыть загадку, связанную с этим шедевром Тициана. Одно из наиболее интересных толкований принадлежит Эрвину Панофскому. В своем «Иконологическом исследовании» 1939 года Панофский утверждает, что картина была создана под влиянием неоплатонической теории любви и изображает двух Венер [10, p. 150–160]. Обнаженная женщина является персонификацией Небесной Венеры, символизирующей красоту чистого разума. Одетая женщина – Венера Обычная, представляющая собой красоту земную. Купидон, перемешивающий воду в фонтане, символизирует неоплатоническую идею любви, как принцип всеобщей связи между небом и землей. Картина, вероятно, была написана как свадебное произведение в связи с браком Николло Аурелио – секретаря Совета Десяти и Лауры Багаротто, дочери профессора юриспруденции из Падуи. Бракосочетание было в 1514 году, что совпадает со временем создания картины. Каков бы ни был смысл произведения Тициана, ясно, что облик женщины, изображенной в платье невесты, плохо сочетается с образом придавленной авторитетом мужа супруги, воспетой авторами гуманистами. Взгляд женщины спокоен и направлен прямо на зрителя. В ее позе – уверенность и непринужденность. Художник изобразил человека, обладающего несомненным достоинством и способного на сильные чувства и самостоятельные суждения. Произведение имеет эротический характер, поскольку прекрасная обнаженная женская фигура в композиции без сомнения предполагает чувственный отклик зрителей. В контексте свадебной картины эта поэтизация эротического начала свидетельствует о том, что интимные отношения между мужем и женой являются для Тициана не только средством воспроизводства семьи, но служат также знаком высшего любовного единения супругов в соответствии со словами Библии (2:24): «и будут двое одна плоть».

Чувственное начало, присущее изображению женщин в «Любви Земной и Небесной», свойственно также облику молодой пары в композиции Тициана «Три возраста человека» (1511–1512, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). Картина, вероятно, представляет собой аллегорию детства, юности и старости: справа на полотне зритель видит спящих младенцев, слева на переднем плане изображены обнаженный юноша и девушка в открытом белом платье с красной отделкой, а на заднем плане сидит старец, держащий в руках череп. Горизонтальный формат композиции позволяет предположить, что произведение было создано как свадебная картина. Изображая молодую пару, художник предоставляет

инициативу в любовной игре женщине: она держит две флейты – символ интимных отношений, предлагая одну из них своему партнеру. Как в «Любви Земной и Небесной», так и в этом произведении Тициан поэтизирует эротическое начало, изображая прекрасных молодых людей на лоне природы. Введение в композицию мотива времени нарушает чисто идиллическое прочтение произведения и придает изображению влюбленных эмоциональное напряжение.

В композиции «Мадонна и младенец со святыми Стефаном, Иеронимом и Маврикием» (1510, Париж, Лувр) Мария и младенец Христос изображены как Жених и Невеста из библейской книги «Песнь Песней». Средневековые комментаторы этой ветхозаветной книги разработали метод духовного совершенствования, основанный на убеждении, что наилучшими отношениями между людьми и Богом являются отношения влюбленных – Жениха и Невесты. Невеста в комментариях на «Песнь Песней» ассоциировалась с душой верующего и с Церковью, а Жених – с Иисусом Христом. Для того чтобы вступить в мистический брак с любимым, Невеста должна была совершенствовать себя через покаяние, любовь, созерцание и добрые дела. На картине Тициана любовный взгляд младенца Христа направлен на Марию, Его рука касается ее груди. Этот, казалось бы, естественный жест младенца, вызывает в памяти зрителей хорошо известные строки из «Песни Песней» (7:7–8), свидетельствующие о любви Жениха и Невесты: «Как ты прекрасна, как привлекательна, возлюбленная... Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти». Святой Иероним одет в красные кардинальские одежды, в руках у него книга Писания. Эти атрибуты Иеронима выявляют в его образе символику святого – покровителя Церкви и защитника веры. Поскольку цвет одежд Иеронима такой же по тону, как красное одеяние Марии, это подтверждает ассоциацию ее образа с образом Церкви – Невесты Христа. Мотивы, связанные с символикой Церкви, привносятся также изображением святого Маврикия, поскольку копье, которое он держит, является по легенде копьем, пронзившим тело Христа на Голгофе. При этом, по словам евангелиста Иоанна (19:34), из раны «истекла кровь и вода», которые в комментариях на евангелие стали символами основных таинств Церкви – крещения и Евхаристии. Сама же смерть Иисуса Христа на кресте положила начало Церкви. Таким образом, можно заключить, что основная тема картины – это любовь и мистический брак Бога и Церкви. Изображенные святые являются свидетелями этого любовного союза. В этом отношении фигура первомученика Стефана, лично знавшего Жениха и Невесту во время их земной жизни, особенно важна. Картина была написана для медитации и поэтому включает в себя мотивы, относящиеся ко всей истории спасения, такие как рождение Мессии девой Марией,

крестные муки Иисуса, Его смерть на кресте и последующее Воскресение, являющееся залогом будущего воскресения всех людей.

Если композицию «Мадонна и младенец со святыми Стефаном, Иеронимом и Маврикием» Тициан решает в образах мистической любви Бога и Церкви, то в картине «Мадонна и младенец со святыми Иоанном Крестителем, Павлом, Иеронимом и Марией Магдалиной» (около 1517, Дрезден, Картинная галерея) художник обращается к теме мистического брака Иисуса Христа с душой человека. На полотне Мадонна и Иоанн Креститель поддерживают младенца, перед которым стоит, потупив глаза, Мария Магдалина: «друзья» Невесты – апостол Павел и святой Иероним – представляют ее небесному Жениху. Образ Иеронима – отшельника с распятием в руках – вводит в композицию мотивы покаяния, как действенного средства очищения и совершенствования души, приготовления ее к мистическому браку с Творцом. Мадонна на картине символизирует Церковь, способствующую союзу добродетельной души с Богом. Святой Иоанн Креститель является «другом» Жениха. Согласно Евангелию от Иоанна (3:28–29), Креститель отвечает людям, спрашивающим его о том, кто он такой: «Вы сами мне свидетели в том, что я сказал: не я Христос, но я послан пред Ним. Имеющий невесту есть жених; а друг жениха, стоящий и внимающий ему, радостью радуется, слыша голос жениха: сия-то радость моя исполнилась». Таким образом, Иоанн характеризует себя как друга Жениха, который радуется, потому что слышит, как Жених идет на свадьбу. Это мистический брачный союз, описанный в Откровении Иоанна Богослова как свадебный пир Агнца и символизирующий единение Бога и праведных в конце времен. Символизм образа святого Иеронима в этой картине Тициана изменился по сравнению с произведением «Мадонна и младенец со святыми Стефаном, Иеронимом и Маврикием», но мотивы мистического брака сохранились. Они связаны в первую очередь с образом апостола Павла, поскольку именно его текст в «Послании к Ефесянам» (5:22–33) послужил основанием для установления сакраментального соответствия между союзом мужа и жены и мистическим браком Бога и Церкви. Как и в случае с предыдущим произведением, зритель присутствует при заключении брачного союза (или обмена брачными обетами) между Женихом и Невестой в присутствии свидетелей с обеих сторон (согласно венецианскому закону о супружестве). Архитектурные кулисы справа, возможно, навеяны характерным для того времени обычаем обмениваться брачными обетами перед входом в церковь. После принесения обетов, благословения супружеской пары священником и церемонии вручения кольца невесте молодые шли в церковь на Мессу.

Таким образом анализ произведений Тициана, связанных с темой брака, позволяет утверждать, что художник разделял взгляды церковных авторов на идею супружества. Также как для этих авторов, брак для Тициана является прежде всего таинством, ведущим супругов к духовному совершенствованию. Отношения между партнерами в браке строятся на взаимной любви и уважении, однако при главенстве мужа и подчинении жены. При этом нужно отметить, что главенство супруга в восприятии Тициана проявляется прежде всего в том, что муж заботится о своей жене, как о самом себе. Интимная близость между супругами играет важную роль в браке. Художник приветствует ее не только как средство продолжения рода, но и как символ высшего любовного единения супругов, когда они, согласно словам Писания, становятся «одной плотью». Наконец, женские образы в произведениях Тициана, связанных с идеей любви и брака, полны достоинства и индивидуальной выразительности. Таким образом, идеальный союз между мужем и женой может быть достигнут только при гармоническом равновесии мужского и женского начала в брачном союзе.

Литература

1. Bell, R., How to Do It: Studies to Good Living for Renaissance Italians. – Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
2. Chojnacki S. ‘Nobility, Women and the State: Marriage Regulation in Venice, 1420–1535 // Marriage in Italy, 1300–1650 / Dean T. et al. (eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
3. Chojnacki S. The Power of Love: Wives and Husbands in Late Medieval Venice // Women and Power in the Middle Ages / Erler M. et al. (eds.). – Athens, 1992.
4. Fioravanti L. La cirugia, Venice, 1570. – Book 2, ch. 24 // Bell R. How to Do It: Studies to Good Living for Renaissance Italians. – Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
5. Herlihy D. et. al. Tuscans and their Families: A Study of the Florentine Catasto of 1427. – New Haven: Yale Univeristy Press, 1985.
6. Kinsley D. The Goddesses’ Mirror: Visions of the Divine from East and West. – Albany: State University of New York Press, 1989.
7. Molho A. Marriage Alliance in Late Medieval Florence. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
8. Murray R. Symbols of Church and Kingdom: A Study in Early Syriac Tradition. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
9. Panofsky E. Problems in Titian, Mostly Iconographic. – New York: New York University Press, 1969.
10. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. – New York: Oxford Univ. Press, 1939.
11. Stefaniak R. ‘Raphael’s Santa Cecilia: A Fine and Private Vision of Virginity’// Art History. – 1991. – Vol. 14, no. 3. – P. 345–371.

А. В. Горбатов, А. Н. Кравчук
Кемерово

АРХЕТИП ЖЕНЩИНЫ В СОВЕТСКОЙ ОФИЦИАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ (1930–1940-е ГОДЫ)

Бурные процессы в советском искусстве начала 1930-х годов привели к появлению новой художественной эстетики – «социалистического реализма». Одним из наиболее ярких проявлений новой художественной доктрины было изображение и толкование женского образа. Несомненно, один из самых значимых и пластически-универсальных в мировом культурном наследии – женский образ являлся своего рода отражением новой эпохи, в которую вступала страна.

В данной статье, опираясь на концепции К. Г. Юнга, его идею архетипов, и Владимира Паперного (теория Культур: Один и Два), предпринимается попытка рассмотрения женского образа в советской официальной живописи 1930–1940-х гг.

Использование методологии К. Юнга применительно к исследуемому периоду обусловлено следующей причиной. Эмоциональный фон 30–40-х годов с повсеместным, во многом искренним воодушевлением и беспрецедентным всеобщим подъемом создают почву для возникновения невиданного ранее искусства в СССР. Определенные коллективные представления об образах героев, врагов и вождей питают искусство и искусство воспроизводит их. Тем самым возникает бессознательная коллективная система образов, на наш взгляд, типичная для культурной системы исследуемого периода. Некоторые архетипы, по Юнгу, связаны с характерными особенностями национальной жизни и представляют собой своего рода первоэлементы структуры национального менталитета.

Владимир Паперный – автор оригинальной концепции, изложенной в его монографии «Культура Два». Концепция подразумевает существование двух культурных реальностей в истории советской России XX века. Понятие Культуры Один конструируется на материале 20-х годов, а Культура Два – это модель, с помощью которой описываются и упорядочиваются некоторые события, имевшие место между 1932 и 1954 годами. Для Культуры Один свойственна так называемая горизонтальность. Это значит, что ценности периферии становятся выше ценностей центра. Сознание людей, и сами люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра, доминируют эгалитарные тенденции. Культура Два характеризуется перемещением ценностей в центр. Общество застывает и крис-

таллизируется, выстраивается жесткая иерархическая система. Власть интересуется историей, подыскивая себе в сферах политики, идеологии и искусства преемников из прошлых веков.

Кардинальные изменения в социальном статусе женщины стали возможны благодаря революционным процессам в России. Они породили ряд утопических идей первых послереволюционных лет, например, декрет о «социализации женщин» начала 20-х годов. Освобождение от «оков» дореволюционной, во многом патриархальной, морали и приниженного социального положения явило в 20-х годах женщину сильную, активную и свободную. В конце 20-х, в годы первой пятилетки оригинальные трактовки женских образов в духе новой эстетики впервые наиболее ярко проявились в советской живописи. Подобные образы, несомненно, подпитывались из жизни реальной (первая в мире женщина-посол Александра Коллонтай, стахановка – трактористка Паша Ангелина).

Так, появляются известные картины-«архетипы» художника Г. Г. Ряжского «Делегатка», «Колхозница-бригадир», «Председательница». И. Куликов пишет знаменитую «Физкультурницу». В этих картинах приоритетное место в характеристике личности занимает социально-трудовая значимость, функциональность. Тем не менее, половая принадлежность не нивелируется. Для новой реальности характерно, что вечное воспевание женской красоты в мировом искусстве накладывается на социальную роль. Тем не менее, в период 1929–1935 годов физическая трудовая мощь, усиление мужественности все более затмевают женственность (широкие плечи «Энтузиастки» А. Самохвалова, рельефные мышцы высотницы из «Все выше» С. Рянгиной). На основании приведенных примеров можно выделить первый архетип женщины советского искусства, обозначим его как «труженица». Трудовой подвиг, прорыв, на грани возможностей человека, с одной стороны, и характерное для Культуры Один растворение частного в коллективном – с другой, делают эти образы архетипическими. Изображения конкретных личностей в портретах «тружениц» нет, для них характерен собирательный образ. В. Паперный выделяет значимое для Культуры Один качество – исчезновение человека в массе. «Культура Один в соответствии со своими эгалитарно-энтропийными устремлениями почти не выделяет отдельного человека из массы, она его в сущности не видит. Субъектом всякого действия для Культуры Один является коллектив» [1, с. 145].

К этому же времени относится появление творений, подобных работе А. Дейнеке в картине «Мать» (1930). Художник подчеркнул красоту, вероятно, главного социально-биологического предназначения женщины – материнства. Живопись практически бесцветна, мы не видим

пространства, куда помещена женщина. Все это подчеркивает, что перед нами картина-знак, символ, тот же тип, как у Г. Ряжского. Этот архетип «матери» в советском искусстве будет существовать параллельно, а порой пересекаясь с другими. Он характерен для общечеловеческого культурного процесса и не является порождением исследуемого времени. Потому выделение его в отдельную категорию, на наш взгляд, нецелесообразно.

Архетип «труженицы», в его классическом виде конца 1920 – начала 1930-х годов, сохраняется у А. Самохвалова с серией «Метростроевок» и некоторых других мастеров. Однако постепенно к концу 1930-х этот образ все более индивидуализируется, социальная составляющая отходит на второй план.

На место картине-«архетипу» в конце 1930-х приходит изображение конкретной личности, социально и общественно значимой. Этот переход от общественного к индивидуальному был подмечен В. Паперным. Процесс распространялся на все стороны жизни. На смену утопическим конструктивистским домам-коммунам 1920-х годов с общественными столовыми и прачечными (Дом Наркомфина (1928)) приходят отдельные квартиры со всеми «буржуазными» удобствами и интимным пространством, столовыми для одной семьи, ванными комнатами (Дом Жолтовского на Моховой).

В качестве иллюстрации этого процесса приведем известную картину Ю. Пименова «Новая Москва» (1937), которая показывает новую реальность через образ женщины за рулем «кабриолета». Широкое распространение автомобилей и сама по себе возможность женщины водить автомобиль становится одной из примет времени. Конечно, эта возможность являлась уделом немногих, избранных представительниц растущего нового, советского, преимущественно столичного, элитарного сословия. Новая архитектурная застройка пл. Свердлова (бывшей Театральной) и уходящей улицы Охотный ряд, застроенной недавно построенными монументальными зданиями (гостиница Москва и Дом Советов), аккомпанирует образу. Совсем не случайным кажется цветок, прилаженный к лобовому стеклу. Его наличие символизирует молодость и цветение счастливой гражданки и самой страны. Образ девушки и автомобиля гармонично срежиссирован. Импрессионистская манера письма в картине безупречна для передачи ощущения свежести, которым проникнуто произведение. Это уже не тот Пименов, написавший «Даешь тяжелую металлургию», с графично вылепленными полными напряжения и суровой силы фигурами рабочих, это тонкий лирик.

Все отмеченное выше дает нам возможность выделить следующий за «труженицей» архетип, идентифицируем его как «столичная (светская)

дама». В 1938 году Ю. Пименов, словно развивая тему новой, радостной, необычной жизни, пишет картину «В магазине», где изображает продуктовое изобилие советского магазина с помощью той же импрессионистской манеры. На переднем плане снова женщина в белых перчатках с полной корзиной продуктов. Буржуазный образ оказался созвучен требованию новой эпохи – «зажиточной и счастливой жизни».

Этой жизни, а по сути – нереальной действительности, у подавляющего большинства населения СССР не могло быть в принципе, однако ведущие деятели искусства прилагают значительные усилия по пропаганде этого нового образа советской женщины. При этом заметим, для придворных живописцев, получавших баснословные по меркам того времени гонорары, это были совсем не виртуальные образы.

С середины 1930-х годов можно говорить о замене доминирующего архетипа. Несмотря на то что доярки, колхозницы и монтажницы все еще находят свое место в целом в искусстве, их образ все больше уступает место «столичной даме».

Исследовательница Т. Дашкова, подвергнув сравнительному анализу советские «женские» журналы 1930-х годов, отмечает, что произошедшую перемену легко заметить, если сопоставить «женские образы» в журналах начала и середины 30-х (приблизительно 1930–1931 и 1935–1937 годы). «Изменилась не только женская внешность, изменились и сами способы репрезентации женщины. Прежде всего, стала “размываться” противопоставленность “рабоче-крестьянского” и “артистического” типов женской телесности: среди изображаемых женщин резко возросло число привлекательных и интеллигентных лиц. У женщин на фотографиях начала появляться косметика – обычно это ярко подкрашенные губы, выщипанные и/или подведенные тонкие брови, прически (в основном, короткие волосы, подвитые щипцами – “волны”), украшения: чаще всего – нитка бус, брошка, реже – маленькие серьги (крупные – только у “женщин востока”). Ручные часы стали фигурировать как символ определенного статуса – их носили преимущественно научные работники и взрослые члены их семей» [2].

Архетип «столичной дамы» получает широкое развитие в живописи. Если Ю. Пименов предпочитал изображать некую абстрактную модель (также можно вспомнить его портрет без изображения лица «Актриса» – 1935 г.), то другие мастера в указанный период все больше вдохновения находят в известных «столичных дамах». На смену «герою-народу» 1920-х годов (поэма В. Маяковского «150 миллионов»), приходят «герои-личности». Эти герои уже обладают атрибутами Культуры Два: именем и живым воплощением.

Например, А. Герасимов пишет «Портрет балерины Лепешинской» (1939), Б. Иогансон «Портрет актрисы Зеркаловой» (1948). Живописи вторит кинематограф – весьма оригинальный и не имеющий аналогов позднее стиль «сталинской комедии» – прекрасная иллюстрация буржуазного мироощущения «высшего света» сталинского общества. Сталинские актрисы Л. Орлова, В. Серова, М. Ладынина, как и многие их героини – это живое воплощение указанного нами архетипа «столичной дамы».

Появление и широкое распространение архетипа «столичной дамы» может свидетельствовать о выстраивании определенной иерархии в советском обществе и явственной тенденции материальной и социальной дифференциации, что, заметим, является также одним из характерных признаков Культуры Два (так называемое «одевание»).

В то же время на полотнах В. Ефанова и А. Щегаля появляется еще один архетип женщины. Для него характерна высокая социальная активность, без ярко выраженной маскулинности, которая культивировалась в начале 1930-х и в то же время отсутствие беззаботной легкости «столичной» дамы. Можно говорить о неком архетипе, собравшем в себя все упомянутые черты других архетипов, столь ярко проявившихся в искусстве сталинского периода. Этот архетип – «гражданка». Помимо упомянутых черт предыдущих архетипов, «гражданка» наделена волей и серьезным отношением к действительности. В силу своего исключительно собирательного образа архетип «гражданки» получил самое широкое распространение на политических плакатах конца 1930 – начала 1950-х годов. Это особенно ярко видно, если мы сравним рекламные плакаты (парфюмерия, одежда), на которых повсеместно использовался столь приятный глазу архетип «столичной дамы», и политические и социальные плакаты (выборы, перепись, борьба за мир против «поджигателей войны») с суровым образом «гражданки». В кино наиболее известной аналогией этого архетипа является герой персонажа фильма «Член правительства» (1939).

Резюмируя, отметим следующее. Становление новой художественной эстетики потребовало новых символов, наиболее полно выразивших суть эпохи. Можно выделить следующие архетипы, характерные для описываемого периода и ярко проиллюстрированные живописью: «труженица», «светская дама», «гражданка». Именно они, на наш взгляд, создают собирательный образ «советской женщины». Все они находились в процессе постоянного взаимопересечения и взаимопроникновения. Так, можно проследить процесс постепенной замены архетипа «труженицы» в искусстве (как персоны коллективной и физически развитой, отчасти

мужеподобной) на архетип «столичной дамы» (наделенной уже индивидуальными чертами, хорошо одетой, по-женски привлекательной, в некоторых случаях сексуальной). Позже формируется архетип «гражданки», образ женщины, олицетворяющей высокий уровень социальной и гражданской ответственности, женщины во всех отношениях политически благонадежной и непримиримой к врагам социализма. Таким образом, можно говорить об определенной трансформации архетипов женщины и постепенной нивелировке различий между ними.

Со смертью вождя, «сталинское» имперское искусство потеряло свое сакральное значение, и вслед за ним его теряют сложившиеся «архетипы». Они становятся лишь бледной копией своих прародителей, хотя еще долгое время по инерции находятся на полотнах советских официальных художников.

Литература

1. Паперный В. Культура Два. – М., 1996.
2. Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в 30-е годы // http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_11_12/10.htm).

Н. Л. Прокопова
Кемерово

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ОБЪЕКТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ ДЛЯ КОМПРОМИССА

Согласно традициям российской научной школы, изучению проблем театра посвящены большей частью исследования искусствоведов. Становление и развитие театроведения, состоявшееся в XX столетии, обеспечило изучение проблем театрального искусства в большей степени с позиций его самодостаточности по отношению к общим процессам культуры. Исследования театральных критиков XX столетия сформировали свод знаний по важнейшим направлениям актерского искусства и режиссуры в их эволюции. Исследования театральных педагогов, активизация которых относится в большей степени ко второй половине XX столетия, сформировали свод знаний в области конкретных вопросов технологии актерского мастерства, сценической речи, сценической пластики, сценического вокала. Искусствоведческий подход вплоть до последней трети XX столетия продолжал оставаться хотя и не единственным, но приоритетным. Говоря о том, что этот подход не единственный, мы имеем

в виду исследования театральной проблематики, осуществленные с позиций социально-культурной деятельности. В иерархии научных работ, посвященных театру, эти исследования не занимали сильных позиций. Причина крылась в разнице не только научной методологии искусствоведения и социально-культурной деятельности, но и в самом предмете исследования. В отличие от искусствоведов, изучающих профессиональное театральное искусство, исследователи социально-культурной деятельности занимались изучением педагогических и социальных аспектов любительского театрального движения. Указанная разница объясняет параллельное развитие исследований, посвященных единой сфере театральной культуры.

Однако приоритетность традиционного искусствоведческого подхода к исследованию проблем театрального искусства уже в конце XX столетия стала подвергаться сомнению. По точному замечанию одного из известных современных философов Н. А. Хренова, «в периоды кардинального обновления культуры традиционные для искусствознания парадигмы оказываются малоэффективными. Когда неясны тенденции новой культуры, искусствоведческие исследования становятся фатально описательными. Исследователь не задумывается над тем, что представляет собой стиль новой культуры как определяющий момент развивающихся художественных процессов, у него нет ключа к тому, что стоит за конкретными фактами. Именно поэтому эмпирическому анализу должно предшествовать определение природы этой культуры, а главенствующим при этом становится культурологический уровень размышлений» [1, с. 50]. Слабым звеном искусствоведческого подхода Н. А. Хренов называет несостоятельность в определении стиля новой культуры и описательность. С этим трудно не согласиться. Действительно, отечественное искусствоведение особое внимание уделяет художественному описанию того или иного театрального явления. В связи с этим при осмыслении спектакля (или отдельной актерской работы) искусствоведы сосредоточиваются в большей степени на эмоционально-эстетическом аспекте. При этом, как правило, малосодержательной оказывается та аналитическая часть исследования, без которой невозможно раскрыть суть явления, его характерные черты и принадлежность к тому или иному художественному направлению в искусстве. Однако художественная описательность как черта научного текста вступает в конфликт с требованиями современных исследований, осуществляющихся в обществе мощно развивающейся информационной культуры.

Если специалист в области философии несостоятельность искусствоведческого подхода видит в его описательности, то искусствове-

ды – в отсутствии научного инструментария для исследования современных феноменов театрального искусства. Театральное искусство конца XX столетия, «выламывающееся» из традиционных представлений о театре, далеко не всегда поддается осмыслению исключительно при помощи искусствоведческого анализа. В связи с этим, одни искусствоведы отказываются принимать многие явления современной театральной практики, а другие пытаются объяснить их при помощи научного инструментария, принадлежащего иным сферам знания. Так, явления постмодернистского искусства потребовали для своего анализа иного, чем явления традиционного, классического, искусства, научного аппарата. Такой научный аппарат был разработан в большей степени благодаря исследователям в области философии. Именно постмодернизм обнажил очевидность изменений в парадигме ценностей культуры XX столетия, указал на необходимость обновления методологии исследования искусства. Полагаем, что колосальные изменения в культуре (а значит, и в театральном искусстве) XX столетия и следует в первую очередь рассматривать как мощное социокультурное основание для копромисса искусствоведения и культурологии.

Основополагающим фактором в смене ценностной парадигмы культуры выступает явление дегуманизации искусства, на которое еще в первой половине XX столетия указал испанский философ Х. Ортега-и-Гассет. В 1925 году на страницах «Эль Соль» Ортега-и-Гассет опубликовал работу «Дегуманизация искусства». Русский читатель впервые познакомился с ней в 1957 году [2, с. 447–456]. По мысли Ортеги-и-Гассета, конкретным проявлением дегуманизации искусства, нашедшим свое отражение уже в начале XX столетия, явилось, с одной стороны, дистанцирование искусства от личности, а с другой – усиление его социальной направленности. «Я сказал бы, что искусство, ранее располагавшееся, как наука или политика, в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии. Оно не потеряло ни одного из своих внешних признаков, но удалилось, стало вторичным и менее весомым.

Стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, но, напротив, – величайшей скромностью. Искусство, освободившись от человеческой патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством, без претензии на большее» [3]. Изменение ценностной парадигмы культуры, выразившееся в дистанцировании искусства от личности, усилении его социальной направленности повлияли на изменения самих форм искусства. Возникновение морфологических изменений затрудняет использование прежних

технологий для их идентификации и, как правило, требует поиска новых методов. В театроведении это нашло свое выражение в привлечении возможностей культурологического подхода.

Так, к морфологическим изменениям театрального искусства, потребовавшим привлечения возможностей культурологического подхода, можно отнести прежде всего явление расконцентрации. Расконцентрация проявилась в эстетической легитимации массовой деятельности в художественной сфере. На это явление указал Л. Березовчук в статье «Инструментальные и психологические основания интерактивности в контексте современных визуальных практик». Автор указанной статьи обращает внимание на несостоятельнсть искусствоведческого подхода при исследовании современных явлений искусства и отмечает: «Как оказалось, искусствоведов застала врасплох резкая переоценка в общественном сознании двух крайне важных сторон художественной практики: 1) процесс массового потребления продуктов культуры повысил свой статус; 2) в то время как способность их создавать, творить, ранее полагавшаяся своего рода “избранностью”, “элитарностью”, свой высокий статус утратила. Еще до недавнего времени креативные возможности “художника” аксиоматично полагались наивысшей ценностью в культуре западной цивилизации. Но в постиндустриальном обществе этот, во многом происхождением из эпохи романтизма, баланс начал ощутимо сдвигаться в сторону тех, кто “пользуется” результатами авторского творчества. Самым же неожиданным, едва ли не трагическим для эстетической и икусствоведческой мысли стало категорически невозможное еще четверть века тому назад обстоятельство: анонимная, безмолвствовавшая ранее масса потребителей “изящных искусств” сама захотела творить. Раньше подобное допускалось только в сфере художественной самодеятельности (в Советском Союзе) и любительских занятий искусством в студиях и кружках (на Западе). Но массовая деятельность в художественной сфере эстетически легитимной не была никогда» [4, с. 39]. Трудно не согласиться с Л. Березовчук: в современных условиях профессиональный театр, как будто, теряет часть своих «акций», обеспечивающих его абсолютное право на «территорию» искусства. Владельцами этих «акций» становятся многочисленные претенденты, занимающиеся различными видами театральных практик. «Акции» становятся достоянием всех «делателей» театральной культуры. Во многом сложившуюся ситуацию может объяснить такой феномен современной культуры, как интерактивность. К эстетически легитимной массовой деятельности в художественной сфере относится наличие многочисленных художественных практик, претендующих на «территорию» искусства театра. Наряду с профессиональным

театром своеобразными заявителями «акций» на искусство выступают: театр любительский, частный, а также антреприза, перформанс и другие театральные практики.

Здесь необходимо заметить, что взгляды, изложенные выше о массовой деятельности в театральном искусстве вряд ли можно считать абсолютно верными. Дело в том, что в данном случае мысль о массовой деятельности в театральном искусстве связывается, как нам думается, не столько с увеличением числа любительских театральных коллективов, сколько с неконтролируемым появлением вариантов художественных практик, претендующих на «территорию» искусства. Как мы уже отметили, в качестве таких претендентов наряду с репертуарным театром, долгие годы являвшимся единственным обладателем «акций на искусство», выступают не только антрепризные и частные театры, но и другие творческие коллективы. Причем, эти коллективы могут иметь в основе своего творчества любую идею (например, создающиеся в последние годы православные театры). Кроме того, художественная ценность того или иного явления, претендующего на «территорию» театрального искусства, может быть очень сомнительной с позиций традиционного искусствоведения, – например, театр Е. Гришковца, а также всевозможные перформансы. Кроме того, учреждаются такие фестивали, которые претендуют на свою принадлежность к театральному искусству, но явно не относятся к нему. Например, ярким подтверждением явления, претендующего на «акции» театрального искусства, можно считать состоявшийся в 2006 году в Кемерове фестиваль «Белый слон». В сфере современного театрального искусства демаркационная линия между массовым и элитарным не то чтобы исчезла, но утратила свою рельефность, перестала быть отчетливой. Явления массовой культуры без стеснения идентифицируют себя с искусством. Здесь уместно привести мнение искусствоведа Я. Иоскевича, по словам которого, развитие современного театрального искусства происходит в условиях слияния художественного творчества с жизнедеятельностью в целом. Это явление получило и свое терминологическое наименование – «новый синкретизм» [5, с. 12]. Синкретизм античного театра проявил себя в новом качестве. Его суть состоит в сосуществовании искусства театра и его симулякров (различных художественных практик, использующих некоторые законы театрального искусства). Такой паритет искусства и симулякров, возможно, повлиял на изменение содержания понятия «театральная культура». Названный термин, первоначально идентифицировавшийся лишь с профессиональным театром, в конце XX – начале XXI столетий получил более расширительное значение. Содержание понятия «театральная культура», наряду

с профессиональным театром, составили также: театр любительский, частный, антреприза, перформанс и многочисленные варианты театральных практик. По законам традиционного искусствоведения многие из названных составляющих театральной культуры не могут быть оценены, но в то же время не могут быть исключены из нее. Для Я. Иоскевича указанное обстоятельство послужило мотивацией для вывода о том, что «…традиционный искусствоведческий анализ новых “направлений”, “течений” или модных “парадигм” оказывается мало перспективным, а нередко и вовсе бессмысленным» [5, с. 16]. Расконцентрация, многовариантность и многослойность театральной культуры служат основанием для ее осмысления не только при помощи искусствоведческого анализа, но и анализа культурологического.

Рассматривая основания для компромисса искусствоведения и культурологии, нельзя не остановиться на роли компьютерно-сетевых инноваций в искусстве. На этот факт указывают в своих статьях, опубликованных в сборнике научных трудов «Искусство и новые технологии. Методологические проблемы современного искусствознания», исследователи Российскогого института истории искусств К. Фегельсон, М. Тимченко и другие [6]. Дело в том, что сегодня удовлетворение потребностей, имеющих отношение к получению эстетического опыта, все больше начинает связываться с компьютерно-сетевым искусством. «Подготовка к перенесению эстетического опыта в виртуальную реальность исподволь и внесознательно велась на протяжении всего XX века – и в пространствах научно-технической деятельности, и в утилитарно-обыденной жизни, и в искусстве, и во всей культурно-цивилизационной сфере. Началось все задолго до прихода компьютера в обиход, но компьютерная эра сделала этот процесс необратимым. Широчайшее внедрение компьютера, интернета, дигитальных технологий в жизнь обычного человека, начиная с самого раннего возраста, существенно меняет всю ментально-психическую структуру личности, переориентирует его с традиционного культурно-цивилизационного опыта на принципиально иной, далекий ото всего, с чем человек имел дело в обозримый период истории» [7, с. 49]. Техногенная ориентированность современной пост-культуры, оказывающая влияние на театр, служит важнейшей мотивацией необходимости использования культурологического подхода при анализе театрального искусства.

Кроме всего вышеуказанного, к использованию культурологического подхода подталкивают и социально-экономические условия развития российского театра в последние десятилетия. Особый импульс этому дает готовящаяся театральная реформа, которая, в большей степени чем когда-либо, ставит перед исследователями в качестве первостепенной за-

дачу осмысления места, а также векторов развития театрального искусства в общей системе современной культуры. В современных условиях именно сочетание искусствоведческого и культурологического подходов к исследованию проблем современного театра способно оказать помощь в формировании стратегии и тактики сохранения уникальной российской театральной культуры.

Все названные особенности развития современного театра несомненно служат причиной мотивации поиска методологии исследования, способной дать оценку современным театральным феноменам. Не случайно, проблему методологического обновления в сфере исследований искусства поднимает доктор искусствоведения Я. Иоскевич. Ведущий ученый Российского института истории искусств отмечает: «Одна из важнейших методологических проблем, стоящих перед исследователем интересующей нас области художественной культуры – преодоление искусствоцентрического подхода и в то же время крайне осторожное и критическое отношение к разгулу аксиологического релятивизма в вездесущей парадигме постмодерна» [5, с. 3]. Таким образом, Я. Иоскевич указывает не просто на недостаточность, но на преодоление искусствоцентричности в методологии исследования. Это свидетельствует о том, что ученый видит определенную тупиковость в используемой методологии исследования явлений искусства.

Такая позиция по отношению к возможностям искусствоведческого подхода может вызвать негативную реакцию со стороны традиционных искусствоведческих школ. Однако мы привели здесь высказывания философов и искусствоведов вовсе не для того, что снизить значимость искусствоведения, и уж совсем не для того, чтобы доказать его абсолютную несостоятельность. В задачи нашей работы не входит столкновение искусствоведения и культурологии. Наша задача заключалась в поисках аргументов, подтверждающих готовность традиционного искусствоведения к компромиссу, к пересмотру методологических основ исследования в связи с изменениями в ценностной парадигме культуры. Сочетание этих двух подходов видится нам как наиболее целесообразное и перспективное направление методологии исследования современного театрального искусства.

Более того, в этом направлении уже имеется исследовательский опыт. В качестве примера назовем сборник статей «Театроведение Германии: система координат». Это издание составлено немецким исследователем театра, профессором Эрикой Фишер-Лихте и российским профессором Санкт-Петербургской академии театрального искусства А. А. Чепуровым. Авторы статей указанного сборника являются по своей научной специаль-

ности философами. И здесь необходимо отметить, что проблемы театра в зарубежных научных школах исследуются специалистами, получившими философское образование и, одновременно, хорошо знающими театральное искусство. Поэтому статьи, опубликованные в сборнике «Театроведение Германии: система координат» носят в большей степени культурологический характер [8]. В связи с этим А. А. Чепуров отмечает, что во второй половине XX столетия «…будучи разделенными непреодолимыми барьерами, российская и немецкая театроведческие школы, сохраняя, что называется, “поверх барьеров” некое онтологическое родство, пошли различными путями. Западногерманское театроведение сосредоточило свое внимание на смысловых, знаковых параметрах сценического текста. В России же изучение содержательных аспектов театра как в русле, так и в оппозиции к официальной советской идеологии, варьировалось в координатах действенного, событийного, драматургического, а не знакового осмысления» [9, с. 10]. Думается, что в контексте наших размышлений о компромиссе искусствоведения и культурологии А. А. Чепуровым сформулированы важные особенности этих научных подходов к исследованию проблем театра. В условиях слияния художественного творчества с жизнедеятельностью в целом, в условиях многослойности театральной культуры сосредоточение исследовательского внимания на смысловых и знаковых параметрах сценического текста является очень целесообразным. Вместе с тем, отказаться от действенного, событийного, драматургического осмысления, которое способен обеспечить искусствоведческий подход, означало бы отказаться от постижения самой сути художественного феномена. В то время как сочетание исследовательских подходов создает условия для постижения многозначности театральных феноменов.

Однако обратим внимание на отношение классического театроведа к попыткам такого сочетания. А. А. Чепуров отмечает, что использование культурологических подходов исследователями театра было обусловлено целью осмысления деятельностной активности субъектов, вступающих в театральное взаимодействие, а также активным вовлечением театрально-действенных сценариев, характерных для современного авангардного театра [9, с. 11]. Как видим, отечественный театровед допускает культурологический путь исследования в большей степени при исследовании авангардного театра. На наш взгляд, особенно важное замечание, высказанное А. А. Чепуровым, связано с принципом сочетания искусствоведческого и культурологического подходов. Следование этому принципу требует сохранения категории действия в «подтексте» семиотического анализа. По мысли А. А. Чепурова, процесс конструирования художественных смыслов не должен осуществляться без внимания к творческо-

преобразующим элементам. Конечно, приведенный пример свидетельствует об осторожности отечественного искусствоведения в отношении использования культурологических подходов. Такая позиция вполне понятна. Искуствоведческий и культурологический подходы имеют существенные различия. Они заключаются, прежде всего, в предмете и обьекте исследования. Если определение предмета и объекта театроведческого исследования связано с самоценностью театрального спектакля, то в исследовании культурологическом это не совсем так. Во втором случае определение предмета и объекта связано с выявлением знаковости этого спектакля, с выявлением его значимости в общем контексте культуры. Согласно Лесли Уайту, культурология – это наука, изучающая предметы и явления с точки зрения их отношения к другим предметам и явлениям (то есть в экстрасоматическом контексте) [10, с. 19]. Если искуствоведение рассматривает театр в соматическом контексте, то культурология способна исследовать театр в экстрасоматическом контексте – то есть с позиций его отношения к другим предметам и явлениям культуры.

Думается, что «экстрасоматичность» укрепляется как одна из особенностей ментальности современного человека. Последнее, в свою очередь способствует расшатыванию принципов классического искусства. В связи с этим, с одной стороны, применение культурологического подхода в исследовании проблем современного театрального искусства очень органично, а с другой стороны – несет в себе опасность. Слабым звеном культурологического подхода, сконцентрированного на рассмотрении художественного феномена в общем культурном контексте, является угроза выпадения из поля внимания его специфических (сущностных) черт. В связи с этим, наиболее эффективным и целесообразным может оказаться путь междисциплинарного исследования на стыке искусствоведения и культурологии.

Однако при сочетании искусствоведческого и культурологического подходов возникает кофликтная ситуация не столько с предметом и объектом исследования, не столько с проблематикой, сколько с языком. Это достаточно четко сформулировал профессор А. А. Чепуров: «В заключение необходимо указать еще на одну существенную проблему, с которой редакторы и составители столкнулись при подготовке настоящего сборника. Она кроется в терминологических вопросах. Ведь не секрет, что зачастую одни и те же термины и понятия в наших школах несут совершенно различные смыслы. Ощутимы различия и в манере научного изложения, в способе аргументации. Если российское театроведение в силу своей специфики не теряло органичной связи с художественной критикой, сохранив по преимуществу ее черты, то работы немецких теат-

роведов, связанные с университетской традицией, представляют собой в большей степени тексты сугубо научные. Здесь весьма активно используется весь арсенал понятийного аппарата смежных гуманитарных наук, зачастую непривычных для восприятия в российском театроведческом контексте» [9, с. 12]. Нельзя не согласиться с А. А. Чепуровым относительно разницы терминологии. Тем не менее, А. А. Чепурова можно обвинить в терминологическом пуризме. Как известно, и язык вообще, и терминология в частности – это постоянно изменяющиеся явления. Как в языке утверждаются новые слова, так и в терминологии театрального искусства (а значит, и в научном лексиконе) постепенно приживаются новые понятия, необходимые для обозначения ранее не существовавших художественных явлений. Другое дело, насколько долговременной окажется востребованность чуждой для искусствоведения терминологии.

Думается, что процесс адаптации искусствоведением той терминологии, которая свойственна философам и эстетикам, обусловлен во многом общей тенденцией американизации культуры. Полагаем, что во многом именно эта тенденция способствовала укреплению позиций культурологии. С тенденцией американизации культуры связано изменение российской ментальности, что находит проявление в смещении эстетического удовольствия в сторону интеллектуального, а не чувственного проживания. Искусствоведению свойственна большая чувственность, эмоциональность, чем культурологии. Культурология больше опирается на западный тип мышления. «Теоретические основы культурологической концепции Уайта, по его собственному убеждению, зиждутся на интеллектуальной традиции Запада, которая с середины прошлого столетия стала рассматривать культуру в понятиях новации, развития и синтеза» [10, с. 10]. Поэтому укрепление позиций культурологического подхода связывается нами с американизацией культуры. Однако полагаем, что компромисс искусствоведения и культурологии (как, в сущности, и любой компромисс) – явление временное. Не будем претендовать на прогноз, но полагаем, что перспективы сочетания культурологического и искусствоведческого подходов исследования во многом связаны с теми направлениями развития, которые выберет для себя в будущем само театральное искусство.

Литература

1. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Современная книга по эстетике: Антология. – М.: Изд-во иностр. лит., 1957. – С. 447–456.

3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ortega/_Degymaniz_02.php).
4. Березовчук Л. Инструментальные и психологические основания интерактивности в контексте современных визуальных практик // Искусство и новые технологии: Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. тр. – СПб.: РАН РИИК, 2001. – Вып. 7. – С. 39–73.
5. Иоскевич Я. Связь онтологических и социокультурных аспектов // Искусство и новые технологии: Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. тр. – СПб.: РАН РИИК, 2001. – Вып. 7. – С. 3–21.
6. Искусство и новые технологии. Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. тр. – СПб.: РАН РИИК, 2001. – Вып. 7. – 143 с.
7. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. – 2006. – № 11. – С. 47–59.
8. Театроведение Германии: система координат: сб. ст. / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб.: СПБГАТИ, 2004. – 320 с.
9. Чепуров А. Измерение театра // Театроведение Германии: система координат: сб. ст. / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб.: СПБГАТИ, 2004. – С. 7–12.
10. Этнология Лесли А. Уайта (Научно-аналитический обзор) // Работы Л. А. Уайта по культурологии: сб. переводов / сост.: Е. М. Лазарева. – М.: ИНИОН РАН, 1996. – С. 162–169.

А. И. Бураченко
Кемерово

ПРИНЦИПЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ: АКТУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИИ

В каждой науке складывается определенная традиция, включающая в себя совокупность принципов, подходов, методов и прочее, то есть методологический каркас, который позволяет плодотворно развивать как саму науку, так и формировать содержательную сторону научного поиска. Для всякого вступающего на путь научного исследования важно приобщиться к традиции той или иной науки, чтобы работа осуществлялась не только в рамках исследования определенного предмета, но и совершенствовалась специфическая методология. Поэтому проблема актуализации традиций театроведческой науки имеет два аспекта: с одной стороны, необходимо постижение накопленного багажа научной методологии, а с другой, – совершенствование научного аппарата, нахождение адекватного современности пути изучения того или иного предмета.

Театроведение – одна из самых сложных гуманитарных дисциплин. Ее возраст около 100 лет, впервые ввел понятие «театроведение» на рубеже XIX–XX веков немецкий ученый-филолог М. Герман, который и заложил основы данной науки. Что же касается отечественного театроведения, то в настоящее время фактически не имеется ни одного обобщающего труда, в котором были бы сведены моменты, касающиеся его особенностей как науки. Современные аспиранты и докторанты ссылаются на то, что при исследовании того или иного явления театральной жизни традиционное театроведение «не работает», однако, рефлексии над выражением «традиционное театроведение» нам не встретилось.

Российское театроведение, получившее свое развитие в советское время, – феномен непростой, несущий на себе груз той эпохи, для его методологии характерна некоторая дискретность. Эта дискретность появилась в связи с тотальным вмешательством идеологической доктрины в формирование основных методологических положений. Театроведение в советское время ориентировалось не на собственное развитие, а было призвано обслуживать мировоззренческую картину мира, предложенную в рамках большевистской (коммунистической) идеи. Как отмечает В. Жидков, реализовывалось данное положение следующим образом: «Советским театроведам навязывались не только методология исследования, не только критерии оценки находящихся в их распоряжении фактов. Сами эти факты строго дозировались» [6, с. 10], поэтому «в распоряжении автора оставалась только одна степень свободы – определять “порядок слов”» [6, с. 11]. Думается, что именно это состояние театроведения и создало тот своеобразный феномен, в котором его методология находилась в отрыве от собственно теории и истории: оригинальная трактовка феноменов театра должна была укладываться в идеологическую систему координат, соответствовать дозволенному идейному направлению восприятия истории и теории мирового театра. Поэтому, как отмечает Т. Клявина, «счастливо избежав необходимость теоретически моделировать противоречивые процессы социального функционирования театра, театроведение фактически смирилось с ролью скромного фиксатора текущих событий театральной жизни» [8, с. 43].

Современный методологический поиск связан также с необходимостью «переписать» историю советской театральной жизни. Не потому что написанная история советского театра является неполноценной, и мы, как варвары, должны разрушить Карфаген. Работы советского времени, несмотря на отмеченные выше особенности театроведения, были выполнены на достаточно высоком профессиональном уровне. Потребность в пересмотре специфики театральной жизни связана, прежде всего, со

сменой исторической перспективы. Для советской театроведческой науки, в качестве неявной установки, была характерна ориентация на разомкнутость, бесконечность горизонта: советское устройство жизни признавалось прогрессивным, предназначенным к бесконечному развитию, а потому выявлялись те тенденции, которые подтверждали заявленную парадигму. Как нам представляется, советскую эпоху необходимо рассматривать как период, имеющий свою историческую композицию (завязку-развитие-кульминацию-развязку), потому необходимо выработать концепцию, ориентированную на рассмотрение советского театра как специфичной системы устройства и функционирования духовной жизни, имеющей свою конечность. Важно учесть также факт, что советскую театральную жизнь принято рассматривать с позиции деятельности ведущих столичных коллективов, тогда как она характеризовалась различной интенсивностью и напряженностью развития отношений в системе «центр-периферия».

И еще один существенный момент. Важно выяснить статус театроведения в современном научном мире, в особенности в соотношении с культурологией, которая в настоящее время претендует на интегральное понимание сферы культуры и искусства. Это актуально и для театроведческих исследований, ряд крупнейших театроведов настаивает на том, чтобы включить в арсенал театроведения методы других наук. Так, Е. Левшина проанализировала театральный репертуар за 30 лет и выявила не только динамику репертуарного предложения и спроса, но также и специфику комплексного исследования театрального процесса. «Репертуар и зритель, – как считает данный автор, – образуют некое единство, и познавать закономерности формирования репертуара и аудитории следует в совместном их изучении, при этом обязательно вписанном в более широкий социально-культурный контекст, ибо и те, кто создает спектакль, и те, для кого он создается, суть порождения некоего культурного пространства» [9, с. 2]. Отсюда, причины успеха отдельного спектакля, репертуара в целом того или иного театра «исключительно из анализа “спектакля как такового” не извлечь, важно включить в рассмотрение и тот социум, в котором бытование протекает» [9, с. 2]. В. Н. Дмитриевский в своей диссертации применил комплексную методологию, которая «опирается на органическое сочетание театроведческих и социологических подходов и методов, на рассмотрение театра как творческого организма и социально-культурного института, художественно аккумулирующего содержание и своеобразие происходящих в обществе процессов» [5, с. 4]. В недавно защищенном диссертационном исследовании Г. М. Юсуповой (2005) сказано: «Один лишь традиционный ис-

кусствоведческий подход к анализу театрального и кинорепертуара и – с другой стороны – только данные социологических опросов публики не позволяют кардинально решить поставленную в диссертации проблему. Полно раскрыть природу зрительского успеха, оценить и понять механизмы существования массового, популярного искусства 1920-х годов, тесную взаимозависимость, включенность, "вписанность" этих механизмов в культурный и исторический контекст своего времени может помочь полиметодологический подход, который открывает исследователю принципиально новые возможности и перспективы в изучении феноменов культуры и искусства» [16, с. 7].

Но хотелось бы внести ясность в соотношение культурологического и искусствоведческого подходов в исследовании искусства театра. Как отмечает И. Гнездилова, ратующая за культурологический (междисциплинарный) подход в исследовании искусства, «если искусствоведение рассматривает, так сказать, "частную", "внутреннюю", жизнь искусства, а социология искусства – "общественное" бытие его, то культурологический подход, выполняя роль трансляционного звена, позволяет дать целостную картину художественной культуры общества» [4, с. 240]. Обоснование данного подхода автор находит не только в том, что в настоящее время актуализировалась практическая направленность исследований искусства, но и в том, что его формирование вызвано «сложностью самого объекта исследования, требующего целого ряда "дисциплинарных изображений" (термин Э. Мирского), объекта, который изначально "завязан" на разные области научного знания» [4, с. 239].

Один из прародителей культурологии – М. С. Каган – рассматривает генезис культурологического подхода к искусству и дает периодизацию познания искусства: первый этап – специально искусствоведческие и философско-эстетические науки, второй (XIX–XX века) – психология, социология, семиотика, кибернетика и пр., третий – культурологический, интегративный. Последний подход предполагает в отношении познания искусства, с одной стороны, «рассмотрение того, *как оно создается, живет и развивается в контексте культуры*, в его реальной культурной среде», с другой – «рассмотрение того, *как оно взаимодействует с другими видами искусства* в той области культуры, к которой оно непосредственно принадлежит и которая называется "художественной культурой" общества» [7, с. 86]. Признавая за искусством способность представлять образ человека и мира в качестве модели, М. Каган считает, что культурологический подход предполагает «выявление и пристальное исследование связей, которые существуют у сценического искусства данной эпохи со всеми другими культурными явлениями», причем эти связи (представ-

ленные не разрозненно, а вкупе, связи театра с целостным бытием данной культуры) не должны являться чем-то побочным, опосредованным, а им следует стать «*прямым и непосредственным предметом изучения*» [7, с. 87]. По мысли Кагана, культурологический подход должен объяснить «*почему менялась его* (театра. – *А. Б.*) *роль в ходе развития культуры*» и намечает следующий вариант решения: «…сценическое искусство выдвигается на авансцену культуры в тех социально-исторических ситуациях, когда в центре внимания оказывается *человек… его целостное бытие в мире, отношение человека и человека*» [7, с. 88].

Суммируя вышесказанное, можно прийти к выводу, что основное отличие культурологического и искусствоведческого подходов состоит в следующем: исследователь-культуролог стремится рассмотреть развитие всей художественной культуры, театр в ней является лишь одним из моментов, в котором проявлена та или иная тенденция развития. Исследователь-театровед изучает лишь театр, ему одному он отдает все свои силы, театр важен для него сам по себе, как уникальное явление художественной культуры. В приоритете частного и уникального видится отличие искусствоведческого подхода к театру от культурологического.

Безусловно, познанию особенности той или иной науки помогает ее сравнение с другими научными направлениями. С. Н. Плотников, рассматривая особенности социологического направления изучения театра, выделил основные параметры так называемого традиционного театроведения. Эстетико-театроведческое направление (куда входят эстетика, история театра, теория театра, театральная критика) обозначено данным автором как «искусство об искусстве». Для этого направления в качестве объекта исследования выступает театральное представление, спектакль, также характерно применение конкретно-описательных методов, причем описание ведется на конкретном языке искусства, происходит перевод с языка театра на язык литературы, что типологически сближает исследование данного направления с искусством, отличающимся рядом особенностей: «индивидуально-неповторимой манерой исследователя; наглядностью описываемого явления; эмоциональной “окрашенностью”; невоспроизводимостью данного результата другим исследователем; свободой от кумулятивного эффекта» [13, с. 23]. Таким образом, театроведение предстает как специфичная область познания, противостоящая «наукам об искусстве».

Как уже было отмечено выше, в настоящее время нет всеобъемлющего труда по теории, методологии и истории театра. Тем не менее, принципы исторического театроведения разрабатывались рядом видных отечественных театроведов. Одним из первых в отечественной науке об

этом писал лидер ленинградской школы А. Гвоздев в своей работе «Итоги и задачи научной истории театра» (1924). В данной статье А. Гвоздев обосновал специфику театроведческого знания, его отличие от литературоведческого изучения театральной жизни. Главная мысль исследователя заключалась в том, что в театроведении центром усилий исследователя должен стать спектакль, в этом ключе были выявлены специфика театра как вида искусства, методы исследования театрального прошлого, особенности разработки источниковедческой базы театроведческого исследования и пр. (см.: [3]).

Второй значимой работой по определению принципов исторического театроведения явилась статья Б. Алперса «Основные принципы построения истории русского театра» (1948), в которой автором эксплицированы основные положения, ставшие программными для написания целого ряда театроведческих многотомных работ: «История советского театра» в 6 т., «Очерки истории русского советского театра» в 3 т., «Истории русского театра» в 7 т. Одним из главных моментов для данного автора было выявление национальной самобытности русского театра, его автономности от развития западноевропейского театра, с которым русский театр находился во взаимодействии и сотворчестве. Предполагалось рассмотрение русского театра через призму истории общественных отношений, как одной из форм развития русской общественной мысли (см.: [1, с. 85]), поэтому принципиальным становилось приоритетное изучение драматургии, как рупора общественных идей, отражение общего процесса борьбы различных идейных и художественных тенденций. Здесь проговаривалась также специфика изучения актерского и режиссерского творчества.

В начале 90-х годов прошлого века А. Альтшуллер предложил рассмотрение театроведческой методологии через призму герменевтики (см.: [2]). Им было выделено четыре направления изучения театрального прошлого:

• *репродукционное*, связанное с реконструкцией спектакля, которое активно разрабатывалось в гвоздевской школе. Недостаток данного направления виделся автору в том, что при реконструкции воспроизводится лишь внешний облик спектакля, которое есть «восстановление, по словам Гадамера, “умершего смысла”» [2, с. 14]. И хотя А. Альтшуллер считал, что такое восприятие реконструкции спектакля как метода не совсем правомерно, все же подчеркивал, что «современный смысл произведения обнаруживается при учете сопряжения его с сегодняшней духовной атмосферой» [2, с. 14];

• *историко-общественное* направление связано с изучением связей театра с общественной жизнью, выяснением вопросов для чего поставлен

спектакль, «как этот спектакль “вписывается” в реальную окружающую жизнь, как соотносятся его идеи с волнующими общество идеями времени, как он воздействует на социальное, нравственное и эстетическое сознание современников» [2, с. 14]. Данное направление получает развитие в период социальных катаклизмов, когда происходит разрушение устоявшейся картины мира;

• *философско-содержательное* направление позволяет «яснее представить совокупную картину театральной жизни определенного периода» [2, с. 15]. Каждый спектакль рассматривается на пересечении философских (человек и общество), нравственных (человек и человек) и психологических (взаимоотношения человека с самим собой) аспектах. Данный подход акцентирует содержательную сторону спектакля и связан непосредственно с реальным спектаклем, который идет сегодня;

• *биографическое* направление, рассматривающее художественное создание, исходя из биографии драматурга, режиссера, актера. Важным становится авторское отношение к своему произведению, анализ замысла спектакля, роли, и шире, социального и личностного своеобразия создателей спектакля.

На основе накопленного значительного багажа методологии исторического театроведения теперь следует остановиться на определении понятия «историческое театроведение» и выяснить преломление его традиции в конкретном исследовании – в изучении советской театральной жизни.

Такое определение представляет некоторую сложность, так как оно не было где-либо ясно заявлено. На наш взгляд, историческое театроведение – это часть театроведения, исследующая закономерности функционирования театра в прошлом, но при специфическом понимании объекта исследования. Объектом данного направления театроведческой науки является история развития системы «театр – спектакль – зритель», а также подсистем управления театральной жизнью.

Одним из главных принципов является заведомая «инонаучность» театроведческого знания. Главным предметом изучения становится спектакль, при этом одной из ведущих его характеристик, как произведения театрального искусства, является нефиксируемость: спектакль рождается в контексте конкретного взаимодействия сцены и зала «здесь и сейчас». После спектакля не остается ничего существенного, лишь некий инвариант спектакля, который можно воспроизвести посредством механической записи или основываясь на воспоминаниях участников спектакля, данного же спектакля не существует.

По сути, деятельность исследователя истории театра направлена, по мысли А. Миляха, на одну цель – «восстановление непостижимых театральных текстов» [12, с. 24]. Отсюда «исследователь театра, как и историк, находится в положении мифотворца. Факты ему приходится "вылавливать" из чужих статей и рецензий. А целое воссоздавать с помощью интуиции и догадок» [12, с. 24]. Труд исследователя-театроведа «вдвойне "инонаучен", всегда гипотеза, лишенная полного фактического обоснования. Он всегда имеет дело не с фактами, а с "мнениями" – будь то статья критика, отзыв зрителя, или воспоминания участников» [12, с. 24–25]. И в конце А. Милях задается вопросом: «Не обладая ничем – ни текстом, ни автором, ни публикой не вынужден ли театральный историк плести "паутину болтовни"…?» [12, с. 27].

Н. Мигунов, подчеркивая специфику театроведения как «инонаучной» формы знания, предложил исследовать специфические события общения, встречу «двух совокупных сознаний – творцов спектакля и его публики. Этот момент "встречи" и есть тот нематериализуемый субстракт спектакля, который превращает его в факт искусства» [11, с. 24–25]. Такой подход дает возможность прояснить «как тот или иной спектакль (или театральное искусство вообще) воспринимался публикой минувших эпох, а значит, изучить *изнутри* феномен театрального искусства определенной исторической эпохи (в той мере, в какой это возможно), но и одновременно с этим выразить отношение нашего времени к изучаемому феномену, дать оценку фактам прошлого с точки зрения современного художественного сознания» [11, с. 25]. Таким образом, специфика театрального искусства прошлого проявляется с большей полнотой в том случае, когда историк театра пытается выяснить особенности сознания людей ушедшей эпохи.

В. Лецович, понимая историю театра как трансформацию театральной формы, позволяющей «теоретически определить особенность общения людей в специфических условиях созерцания, переживания и интерпретации сценического действия», которая «способна удерживать множество смыслов развивающегося содержания человеческой жизни в границах определенного *типа* общения» [10, с. 41], полагал, что «если историк отвлекается от изучения театральной формы общения людей и сосредотачивает свое внимание на реконструкции единичных спектаклей, он лишает себя возможности устанавливать действительные, исторически конкретные связи между спектаклями и подменяет их (сам того не подозревая) связями, некритически заимствованными из других областей знания (истории общества, истории более основательно изученных искусств, истории философии и т. п.), или связями, порожденными

его воображением» [10, с. 40]. То есть спектакль необходимо рассматривать не только как систему некоторых смыслов, но и то, как эти смыслы декодировались современниками, спектакль должен рассматриваться на пересечении художнического и зрительского мышлений.

Вытекающим из этого принципа является положение, требующее анализа включенности театра в общественно-политическую жизнь страны. Сам факт апелляции в изучении развития театра к общественному бытию выявляет магистральную линию русской театроведческой науки. В предисловии к сборнику по проблемам театроведения в Германии, профессор СПбГАТИ А. Чепуров определил основные черты российского театроведения, которые проявились «в виде стойкой традиции художественного анализа, сохранившего в своей основе синкретическую нерасчленимость самого понятия “образ”, вбирающего в себя как многоаспектность художественных интенций творящего субъекта, так и динамическую составляющую *социально* (курсив мой. – *А. Б.*) детерминированного бытования и конструирования художественных смыслов» [15, с. 10]. Данное направление получило развитие рамках в московской театроведческой школы. В отличие от направления А. Гвоздева, А. Живелегов – глава московской группы, как отмечал Б. Зингерман, «раскрывал непосредственную связь явлений театрального искусства с исторической и духовной жизнью народов, показывая выдающуюся роль театра, сцены в истории общественной жизни и общественной борьбы» [14, с. 380]. По сути, представители этой школы «придали академически научному театроведению писательский характер, ввели в науку художественную манеру изложения, особенно уместную при реконструкции и описании спектакля» [14, 381].

Помимо вышеизложенных принципов важна особая позиция субъекта исследования, которую М. Бахтин определил как «вненаходимость». Особенность данного принципа заключается в том, что объективность, как имманентная черта теоретического обобщения, в театроведческом, насквозь пронизанном субъективным началом, исследовании позволяет быть беспристрастным к исследованию театральной жизни. Одно дело, когда исследователь видел спектакль, о котором он пишет, тогда в орбиту его рассуждений попадает весь спектр характеристик, детерминированных человеческой памятью, которая изменяет положение вещей в пользу субъективного восприятия в исследовании. Другое дело, когда исследование проводит ученый, который не имел прямых контактов с произведением искусства, ему приходится находить адекватные способы для реконструкции спектакля, что придает исследованию статус внеличностного знания. В идеале «вненаходимость» позволяет рассмотреть развитие театральной жизни как объективный процесс.

Последним ведущим в исследовании истории театральной жизни советского периода требованием является учет дихотомии «центр-периферия» – как одного из условий существования театра на огромной территории страны, и прослеживание динамики восприятия нестоличного театра в советской театральной мысли как смены «провинциального-периферийного-регионального» статуса.

С другой стороной, данная дихотомия связана и с внутренним течением театрального процесса, с неравномерностью протекания театральной жизни. В практике театра существуют спектакли-шедевры и спектакли проходного характера. Если мы напишем историю спектаклей-шедевров, то упустим самое главное – специфику существования театра, мы высветим лишь, так сказать, «диссидентскую» линию развития советского театра («диссидентскую» в плане оппозиционности официально утвержденным меркам искусства), а «рутинную» сторону бытования театра в том или ином городе оставим в стороне. Здесь необходимо сослаться на одного из исследователей советского театра В. Жидкова, по мнению которого изучение театральных «событий» опускает важные составляющие театральной жизни, проходит мимо рядовых явлений, которые, как правило, становятся основой для крупного достижения в театральном искусстве. Поэтому, как отмечает исследователь, важно «рассмотрение творческой эволюции театра соответствующего времени, воплощенной в вершинных достижениях сценического искусства, и массива “рядовых” фактов искусства театра, и взаимоотношений тех и других не только с профессиональной критикой, свидетельства о которых сохранились в рецензиях и обобщающих трудах, но и со зрительской аудиторией и – шире – со своими современниками, которые своим отношением к театру так или иначе его “режиссируют”» [6, с. 100].

Таким образом, мы выделили ведущие принципы, необходимые для написания истории советского театра: «инонаучность», анализ включенности театра в общественно-политическую жизнь страны, «вненаходимость», учет дихотомии «центр-периферия». Конечно же, мы не затронули принципы, характерные для методологии истории вообще, но эти принципы значимы и актуальны и для исторического театроведения.

Литература

1. Алперс Б. В. Основные принципы построения истории русского театра (От истоков до наших дней) // Ежегодник Института истории искусств / редкол.: И. Э. Грабарь (отв. ред.) и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – Т. II: Театр, музыка. – С. 75–90.

2. Альтшуллер А. Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / редкол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) и др. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 6–17.
3. Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. тр. / под ред. С. В. Стахорского. – М.: ГИТИС, 1988.
4. Гнездилова И. Н. Изучение художественной культуры в России: трансформация методологии // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: сб. ст. / редкол.: А. М. Кропоткина (отв. ред.) и др. – Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2001. – Вып. 5. – С. 238–241.
5. Дмитриевский В. Н. Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. – Л., 1991. – 33 с.
6. Жидков В. С. Театр и власть. 1927–1927. От свободы до «осознанной необходимости». – М.: Алетейа, 2003. – 656 с.
7. Каган М. В едином контексте. О культурологическом подходе к изучению сценического искусства // Театр. – 1981. – № 3. – С. 85–90.
8. Клявина Т. На руинах «театральной империи» // Горизонты культуры: сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. М. Тимченко. – СПб.: РИИИ, 1992. – Вып. 1. – С. 36–49.
9. Левшина Е. А. Театральный репертуар и зритель (проблемы комплексного исследования театрального процесса): автореф. дис. … д-ра искусствоведения. – Л., 1990. – 37 с.
10. Лецович В. В. Логика истории театра и проблемы ее изучения // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино: материалы конференции. Кишинев, 29–30 октября 1982. – Кишинев: Штиинца, 1982. – С. 33–43.
11. Мигунов Н. И. Философско-методологические проблемы истории театра // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино: материалы конференции. Кишинев, 29–30 октября 1982. – Кишинев: Штиинца, 1982. – С. 18–33.
12. Милях А. С. Текст и метод (некоторые аспекты современного театроведческого исследования). – Тольятти: ИПП «Акцент», 1995. – Ч. 1. – 32 с.
13. Плотников С. Н. К вопросу о методологии социологических исследований театра // Научно-практическая конф. «Театр и зритель» (Опыт и перспективы социологического исследования театра): Краткое содержание сообщений (тезисы), Москва, 23–25 декабря 1974 г. – М.: Б. и., б. г. – С. 21–24.
14. Проблемы истории советского театроведения // Вопросы театра 72: сб. ст. и материалов / редкол.: В. Фролов (ред.) и др. – М.: ВТО, 1973. – С. 366–382.
15. Чепуров А. Измерение театра // Театроведение Германии: система координат: сб. ст. / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – С. 7–12.
16. Юсупова Г. М. Советское зрелищное искусство 1920-х годов: проблема «нового зрителя»: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Отдел теоретической социологии искусства Гос. ин-та искусствознания. – М., 2005. – 22 с.

В. В. Чепурина
Кемерово

КОНФЛИКТНАЯ СИТУАЦИЯ В ДРАМЕ КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Утверждение о связи искусства с жизнью давно стало аксиомой, но в этой формуле обнаруживаются все новые «белые пятна». Значимой характеристикой развития мира является противоречивость человеческого бытия. Поэтому в ракурсе заявленной проблемы, связанной с современностью искусства, представляется значимым и целесообразным вычленение такого ее аспекта, как соотношение художественного конфликта и противоречий объективной реальности. Известно, что наиболее рельефно и отчетливо художественный конфликт реализуется в структуре драматургического произведения. Мысль о том, что драматический конфликт в концентрированном виде выражает спектр жизненных противоречий, не раз подтверждалась теоретиками драмы и практиками театрального искусства. Режиссер В. Фокин замечает: «…основа драмы – конфликт. Поэтому из всех видов литературы она, пожалуй, наиболее наглядно выражает диалектические противоречия своего времени, единство и борьбу его противоположностей» [14, с. 245].

В современном научном знании практически отсутствуют концепции, определяющие драматический конфликт как документальное соответствие противоречиям действительности или как точную копию, слепок с них. Если искусство и называется «зеркалом жизни», то вслед за метафорой «зеркало» неизменно употребляется эпитет «волшебное». Вяч. Иванов в одной из своих статей тонко подмечает, что это зеркало не только отражает современное состояние мира, но и «предчувственно отмечает внутренние процессы жизни», и «запечатлевает в своем сумраке черты минувшего» [7, с. 16]. В профессиональном языке исследователей искусства и всех пишущих о драме (и театре) прочно обосновались такие понятия, как «угол преломления», «магический кристалл», «увеличительное стекло», «образ мира», «отрешенная действительность», «модель бытия», снимающие отождествление первичной (реальной) и вторичной (художественной) действительностей. Метафоричность понятий обусловлена не только субъективно-образной оценкой взаимосвязи этих двух категорий, но и не вполне устоявшейся определенностью ее характера.

Уже в 1920-е годы разрабатывается методология изучения драматургии не только как законченного литературного произведения, но и как материала сценического представления. Поэтому драма является

предметом одновременно как литературоведческих, так и собственно искусствоведческих исследований. В русле подходов этих наук преимущественно и рассматривается феномен драматического конфликта. Однако существующие методики анализа драматического конфликта как необходимого элемента драматургического произведения в большинстве своем не дают достаточного представления о проникновении в структуру его исторически обусловленных противоречий.

Доминантным направлением следует признать исследование драматического конфликта как частного момента искусства драмы. В этом случае в качестве структурной единицы анализа рассматривается одно или несколько произведений, в границах которых конфликт раскрывается как компонент единичного, уникального проблемно-тематического или композиционного срезов. Понятно, что эта уникальность ограничивает возможность аргументировать выражение в произведении драмы общезначимых для эпохи противоречий.

Достаточно теоретически обоснованным и разработанным в искусствоведении является анализ конфликта как основы проявления общих для драматургического жанра свойств. Такой подход способствует выявлению соотношения драматического конфликта и таких основополагающих для драмы понятий, как сюжет, художественная идея, событие, переживание, характер. Но чаще всего он оставляет конфликт в границах замкнутой системы драмы и не приближает к осмыслению связи данного феномена с противоречиями действительности.

Наиболее высокий уровень абстрагирования характеризует исследования, в которых драматический конфликт (как частный случай художественного конфликта) рассматривается в качестве эстетической категории. С позиций философии искусства драматический конфликт выступает как способ разрешения противоречий реальности, как срез движения человека к совершенству, что предопределяет прорыв исследовательской мысли из области драматургической структуры в сферу художественного творчества. В рамках этого подхода драматические противоречия связываются с «вечными» вопросами Любви и Смерти, Добра и Зла, Смысла жизни и т. п. Вне зоны внимания остается национально-историческое своеобразие выраженных в драме противоречий действительности. Если их связь с конфликтами драмы и обозначается, то лишь пунктирно.

Выражение в пространстве драмы общественно значимых противоречий действительности подчинено объективным законам, действие которых трудно объяснить, прибегая лишь к анализу в русле выше обозначенных подходов. В аспекте интересующей нас проблемы особое значение приобретает контекстуальный анализ. Следует отметить, что такая методика (чаще как вторичный, дополнительный момент исследований)

является достаточно распространенной в литературоведении и искусствоведении. Необходимый элемент анализа заключается в изучении внеположенных драматургическому произведению факторов: социально-политических, философских, бытовых, литературных, биографических. Однако и такой подход не решает проблемы, связанной с «углом преломления». Частный контекстуальный аспект (или комбинация аспектов) может как прояснить многое из эпохи создания произведения, так и увести внимание в плоскость, затрудняющую процесс понимания рассматриваемой взаимосвязи. Возникает опасность подмены реальности эстетической реальностью бытовой, социальной, политической и т. д. Не будет преувеличением утверждение, что многие десятилетия развитие художественного процесса в России связывали с политической историей, с историей государства. Сегодня становится понятным, что с точки зрения политики творчество далеко не всех художников укладывается в общую картину мира. Процессы, происходящие в искусстве, нередко имеют иные временные ритмы, чем в социально-политической реальности.

Разумеется, мы вовсе не отрицаем необходимость исследований развития искусства и литературы в тесной взаимосвязи с историей общества. Важно лишь осознать то, что является определяющим в жизни этого общества. Ответ на этот ключевой вопрос обнаруживается в работах исследователей, рассматривающих явления искусства в границах разных отраслей гуманитарного знания. Так, философ Л. Б. Капустина вполне рациональной считает современную тенденцию, в которой искусство «привязывается» к «живым» социокультурным контекстам [9, с. 9]. Исследователь в области социологии искусства Н. А. Хренов, говоря об искусстве XX века, обращает внимание на то, что его развитие определялось контекстом особой культуры: «Не разобравшись в природе этой культуры, ее закономерностях, логике ее развития, невозможно оценивать различные направления художественного процесса того времени» [15, с. 51]. Еще более определенным видится высказывание известного культуролога М. С. Кагана, рассматривающего отражение жизни в искусстве через призму культуры: «“Объектив” искусства направлен… *на саму культуру*, и природа – вообще действительность – отражается в нем постольку, поскольку она отражена и преломлена в культуре. Достаточно сравнить пейзажную живопись разных эпох, начиная с XVII по XX век, чтобы наглядно увидеть, как предстает в ней природа не сама по себе, а *культурная модель* природы, то более близкая к своему объективному прообразу, то более далекая от него… Искусство становится своего рода зеркалом, в которое культура смотрится, познавая в нем себя и лишь вместе с собою, а не вне себя – отражаемый ею мир. Что нужно культуре видеть в этом зеркале? Разумеется, не точную фиксацию всего

того, что в ней содержится, – такое иллюзорное удвоение было бы просто бессмысленным, – но отражение *самой сути* своей, того, что выражает ее *своеобразие*, ее отличие от других культур, ее неповторимое лицо – примерно так же, как личность, которую портретирует живописец, хочет видеть в портрете выявление своей сокровенной сути, разгадку тайны своей уникальности и неповторимости. А тайна эта есть в обоих случаях не что иное, как *целостность*» [8, с. 15].

Итак, феномен, к которому стягиваются нити исследований проблем искусства, есть культура. Немаловажным при этом оказывается замечание, что, благодаря обнаружению этой связи, искусствоведческие исследования становятся более фундаментальными и объективными [15, с. 41]. Нельзя, однако, утверждать, что подобные методики обнаруживают свою значимость лишь в последнее время. Еще в 1920-е годы известный русский философ, филолог, культуролог М. М. Бахтин в работе «Проблемы творчества Достоевского» настаивал на том, что литература является живой проекцией форм миросозерцания, обусловленных состоянием культуры, разрушая тем самым традиционное представление о жизнеподобии мира литературы [5]. В концепции литературоведа, искусствоведа, культуролога Ю. М. Лотмана, последовательно разрабатываемой им с 1960-х годов, обосновывалась необходимость осмысления отдельных художественных структур (произведений) как элементов более сложных единств, важнейшим из которых является понятие «культура» [12, с. 94].

Вполне очевидно, что есть смысл, выявляя логику развития культуры, анализировать художественные произведения не только в их целостности, но и рассматривать отдельные структурные элементы, в качестве одного из которых в драме выступает конфликт. Внимание исследователя может сосредотачиваться на таком качестве конфликта, как его динамичность, или на выявлении фаз его развития и т. п. Однако необходимым условием эффективности исследования является определение конфликтной ситуации в драме. Под конфликтной ситуацией понимаются объективные обстоятельства и субъективная оценка их людьми (персонажами драмы), составляющие условия, в которых разворачивается конфликт [2, с. 38–39]. Такие условия, которые являют собой нарушение некоего гармоничного состояния, Гегель обозначал термином «коллизия». В своей «Эстетике» он писал: «…коллизия еще не есть действие, а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия. В качестве простого повода к действию она сохраняет характер ситуации…» [6, с 213]. Конфликтная ситуация представляет собой единицу анализа, которая является частью целого (конфликта) и обладает основными его свойствами, среди которых существенное значение имеет биполярность (противоположность), субъ-

ектность (наличие носителей конфликта) и активность сторон. Целостность ситуации определяется составом и характеристикой участников конфликта, а также несовпадением целей и мотиваций их действий.

Широкое толкование культуры требует выявления ее специфических элементов, рассматриваемых в качестве средства соединения с окружающей действительностью, с поведением в ней человека. Заявленная драматургом конфликтная ситуация, как структура исторически изменяющаяся и испытывающая влияние объективно протекающих социокультурных процессов, есть непосредственное выражение форм сознания, а не прямое отражение форм реальной жизни. А духовное самоопределение личности и ее отношения с миром, составляющие предмет драматургии, определяются ценностными установками человека. Поэтому для определения соотношения организации конфликтной ситуации в драме с общим состоянием культуры интерес представляет ее ценностно-смысловой аспект.

Понятие ценностей, которые выступают реальной побудительной силой в деятельности индивида, в культурологическом познании занимает особое место. Ценность не является качеством, характеризующим объект, а представляет собой смысл, который усматривает в нем человек, и раскрывает особый аспект его (человека) отношения к миру. Критерием оценки объектов служит идеал – «проектируемый субъектами коммуникации совершенный образ предмета, наделенный ценностным измерением универсальности, абсолютности» [11, с. 343]. Являясь ориентиром в той или иной культуре, обладая статусом эталона, идеал являет проекцию будущего, с позиций которой выносится вердикт настоящему и прошлому. В жизни российского общества определяющая роль некоего идеала никогда не вызывала сомнений. «Русскому человеку легче прожить без хлеба, чем без идеала, – говорит по этому поводу критик Н. Агишева, – за него шли на плаху и в каторгу, ради него безжалостно истребляли себе подобных, до реализации задуманного идеала не успевая даже дожить, да и можно ли дожить до “прекрасного далека”, которое потому и прекрасно, что недостижимо» [1, с. 2].

Идеал не означает нечто незыблемое и неизменное. То, что некогда утверждалось как «однозначное», «вечное», «священное», «совершенное», с течением времени подвергается отстранению, отчуждению. К смене идеалов общество толкает поток инноваций, разрушающий сформировавшиеся на протяжении жизни человека и составляющие его личностную культуру представления о мире. Важнейшей характеристикой культуры, которая, по замечанию Ю. М. Лотмана, «никогда не бывает одноликой» [13, с. 678], является ее многомерность. Она содержит в себе

как устойчивые, консервативные элементы, обусловленные культурной традицией, так и творческие образования, обращенные к экспериментам, к созданию принципиально нового. Смена идеалов сопровождается распадом определяющей системы ценностей. Наиболее отчетливо изменение ценностных мотиваций, вплоть до разрушения прежних образцов, обнаруживается в переходные эпохи.

Идеал, вбирающий в себя представления о человеке и его поведении, выражается всей структурой произведения, в том числе – ситуацией, на основе которой развивается конфликт. Трансформация известной или возникновение принципиально новой конфликтной ситуации как структурного элемента драмы определяется изменением системы взглядов на мир и ценностных ориентаций общественного сознания, стремлением к нравственному идеалу, «мировоззренческой матрицей», отвечающей определенному типу культуры в его историческом и национальном вариантах. Драматический конфликт проявляется в тот момент, когда обнаруживается несоответствие ценностных ориентиров персонажей установкам и ценностям, составляющим содержание господствующего идеала на том или ином историческом отрезке и выражающим представления большинства общества о совершенном мироустройстве. Поведение индивида определяется столкновением устоявшихся (принятых большинством) и актуализирующихся (в сознании меньшинства) ценностей.

Сам факт возникновения той или иной конфликтной ситуации в драме (и шире – конфликта) обусловлен потребностью культуры в развитии. Проектирование неких образцов сознания и моделей поведения, подаваемых в контрасте с их антиподами, способствует актуализации ценностей и идеалов, закреплению их массовым сознанием, стимулированию с позиций этих ценностных эталонов соответствующей социальной практики людей. Таким образом, решаются задачи социализации и инкультурации личности, введения ее в актуальную систему нравственных и эстетических ценностей.

Культура каждого народа обладает характеристиками, обусловленными различными факторами, среди которых наиболее значимыми считаются фактор внешней среды (вмещающего ландшафта) и производные от него менталитет, дискретность или непрерывность культурогенеза, фактор личности в истории. Важнейшей задачей исследования бытия национальной культуры является выявление, во-первых, ее уникальности, ее «неповторимого лица», во-вторых, наиболее сущностных ее признаков. Только в контексте общей логики развития культуры становится понятным возникновение (или трансформация) конфликтной ситуации в драме. Особенно необходимым такой анализ представляется в отношении произведений, не вписывающихся своей проблематикой в общий поток

драматургии того или иного периода или обнаруживающих, на первый взгляд, несовпадения с реальным ходом жизни (например, события, ставшие для драматурга историей).

«Тайну» культуры, как своеобразную характеристику ее целостности, следует связывать с теми идеалами, которые представляются наиболее значимыми для носителей этой культуры. Среди исследований, посвященных типологическим, системообразующим свойствам русской культуры, выделяются работы известного ученого А. С. Ахиезера. Согласно его концепции, каждый из периодов истории России основывается на определенном нравственном идеале как общем основании человеческой деятельности. В качестве основных форм нравственности, характеризующих жизнь России как традиционного общества, Ахиезер рассматривает идеалы авторитаризма и соборности. Первый ориентирован на власть Первого лица (старейшины, батюшки), имеющего характер тотема. Он опирается на представление о власти отца и основан на согласии семьи, рода [4, с. 100]. Соборный нравственный идеал воплощает в себе «власть земли, почвы, собрания членов мира», которая также выступала как форма тотема [4, с. 100]. Он ориентирован на сохранение замкнутых локальных сообществ. Значимость категорий соборности и авторитаризма в ценностно-смысловых ориентациях русской культуры, являющихся актуальными для всего исторического развития России, подтверждается и другими исследователями (см., напр.: [10, с. 150–151]). Преодоление ограниченности этих оппозиций приводит к возникновению идеала всеобщего согласия, который создает предпосылки для преодоления инверсии в социокультурной динамике, увеличивает значимость диалога между соборными и авторитарными ориентирами. В противоположность традиционалистскому вечевому идеалу, расчлененному со временем на авторитаризм и соборность, Ахиезер выводит либеральный нравственный идеал, возникший как элемент более позднего развития общества, основанный на ценностях «личности, инициативы, новшества, диалога» [4, с. 248]. Его утверждение связано с гражданским обществом, со стремлением переводить конфликты в сферу духа, с плюрализмом, прогрессом, совершенствованием человека и защитой его прав. Содержание вновь возникающего нравственного идеала выступает не как результат рационального поиска новых путей для выхода из сложной ситуации, но во многом как возвращение к прошлому опыту. Основным принципом изменений в российской истории, по мнению Ахиезера, является инверсия, отбрасывающая общество к противоположной точке развития. «Инверсия есть форма альтернативного выбора, но в рамках исторически сложившейся культуры, уже накопленного богатства альтер-

натив» [3, с. 67]. Поэтому развитие культуры характеризуется не только созданием принципиально новых образцов, но и восстановлением нарушенных или утраченных норм и ценностей.

Концепция Ахиезера может служить надежным методологическим средством в анализе особенностей конфликта в отечественной драме, осознании его способности в каждый конкретно-исторический период выражать значимые тенденции общественного развития. Обоснованный им принцип инверсии в движении российской истории позволяет выявить логику повторяемости конфликтных ситуаций в русской драме в разные моменты ее развития.

В целом эффективность культурологического подхода к феномену конфликтной ситуации в драме видится нам в формировании целостного, масштабного, свободного от чрезмерной эмпирико-описательной детализации взгляда на проблему взаимосвязи и взаимовлияния культуры (как целого) и искусства драмы (как его части). Познавательные возможности культурологического анализа не исчерпываются прояснением характера связи драматического конфликта с породившей его действительностью. В нем обнаруживается еще ряд преимуществ перед методами смежных, предметно обособленных наук.

Во-первых, сравнительный анализ культурных ценностей, воплощенных в устремлениях участников конфликта (персонажей драмы), дает основания для типологизации конфликтов. «Разновременные» конфликтные ситуации (составляющие основу далеко отстоящих друг от друга в историческом времени произведений), обладающие общими характеристиками, на формальном уровне могут рассматриваться в качестве структурной единицы общей классификации драматических коллизий. Кроме того, гуманитарная культурология предполагает не только систематизацию эмпирических данных художественной критики и обобщений теории драмы, но и осмысление философских категорий, обращение к данным психологии, социологии и т. д. Вычленение ценностно-смыслового аспекта в конфликтах, которые рассматриваются в качестве предмета исследования в этих отраслях знания, значительно дополняет такую классификацию.

Во-вторых, культурологический подход близок к онтологическому, но, обращаясь к всеобщему, исследователь не абстрагируется от конкретных форм культуры, как это происходит в философии, а связывает свои обобщения с национальным, историческим, социальным своеобразием. Конкретно-исторический культурный контекст позволяет увидеть в конфликтных ситуациях драмы не только «вечное», но и уникальное, национально-специфическое. Рассмотрение оснований конфликтов драмы, таким образом, наделяет конкретным смыслом утверждение М. С. Кагана

о том, что «именно искусство раскрывает “тайну” каждой культуры, не обнажаемую ни в одной другой сфере человеческой деятельности» [8, с. 17].

В-третьих, исследование культурологических аспектов в проблематике драматического конфликта позволяет вскрыть глубинные интенции и скрытые механизмы культуры. Сопоставление аналогичных типов конфликтных ситуаций в драме разных эпох позволяет выявить устойчивые черты, закономерности в картине мира разных периодов. Таким образом, приобретается инструмент познания социокультурного развития различных эпох. Плодотворность такого подхода заключается в том, что при его использовании не только выявляется зависимость развития искусства от развития культуры, но и обозначается один из возможных путей изучения истории культуры через произведения искусства. Особое значение такой подход приобретает в исследовании современности и недалекого прошлого, когда тенденции общественного развития выражены не особенно четко и определенно.

Литература

1. Агишева Н. Нужна ли нам свобода? // Театр. – 1989. – № 1. – С. 2–12.
2. Анцупов А. Я., Прошанов С. Л. Российская конфликтология. Аналитический обзор 607 диссертаций. XX век. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. – 704 с.
3. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта: в 2 т. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – Т. 1: От прошлого к будущему. – 807 с.
4. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта: в 2 т. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – Т. 2: Теория и методология. Словарь. – 560 с.
5. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари, 2000. – Т. 5. – С. 5–174.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
7. Иванов В. И. Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр» // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. тр. – М.: ГИТИС, 1998. – С. 16–19.
8. Каган М. С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 6–21.
9. Капустина Л. Б. Философия и искусство: логика паратекста. – СПб.: ИД «Петрополис», 2004. – 216 с.
10. Кондаков И. В. Современная эристика, или «Драматургия» русской культуры XX века // Современная драматургия. – 1988. – № 4. – С. 211–218.
11. Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 2. – 447 с.
12. Лотман Ю. М. Литературоведение должно быть наукой // Вопр. литературы. – 1967. – № 1. – С. 90–100.
13. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб., 1996. – 848 с.
14. Фокин В. Драматургия и театр // Современная драматургия. – 1985. – № 3. – С. 241–251.
15. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.

А. Е. Зубов
Новосибирск

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ СЦЕНОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ СИБИРСКИХ ТЕАТРОВ)

Визуальный компонент является имманентным театральному искусству изначально, но выделение его в самостоятельный вид творчества произошло довольно поздно. Можно утверждать, что сценография – один из самых молодых видов художественного творчества. Искусство сценографии находится, по образному определению А. А. Михайловой, «на полосе, разделяющей (или соединяющей?) два независимых государства – страну по имени Театр и империю Изобразительных искусств. Они работают на благо и того и другого, но ни в одном не считаются "коренным населением", что порождает множество проблем» [7, с. 16]. Такое промежуточное или объединяющее положение определяет и специфику анализа явлений сценографического искусства. С одной стороны, художник театра является именно художником, что, в частности, породило обособление эскиза к спектаклю как собственно живописного произведения (см.: [1]). С другой стороны, театральный спектакль и его внешний вид развивается и во времени, что позволяет сопоставлять творчество художника театра с литературой и музыкой. И даже материал деятельности сценографа обладает противоречивыми свойствами: эскиз к спектаклю выполнен на плоскости, но реализуется в пространстве, в объеме, подобно скульптуре или архитектуре, и требует учета специфики этих видов искусства.

Истоки творчества сценографа изначально лежат вне его деятельности. Театральный художник, по сути, является переводчиком литературного произведения драматурга на визуальный язык театра, творчество его вторично и находится в рамках, установленных драматургом и режиссером. Кроме того, оформление театрального спектакля почти всегда адресует зрителя к объектам и явлениям за пределами собственно сценического пространства. Одна из важнейших функций оформления театрального зрелища – обозначение места действия – предполагает создание на сценическом пространстве иного мира, перенесение действия в другое место. Степень достоверности менялась в разные периоды, но задача создания узнаваемого мира оставалась. Отсюда следует непременное заимствование сценографией многих выразительных средств и смысловых мотивов извне – из окружающей жизни, истории, культурного пространства настоящего и прошлого. Изучение социальных и культурных источ-

ников творчества художников театра представляет собой существенную часть искусствоведческого анализа процессов развития сценографии.

Период в развитии отечественного искусства после НЭПа характеризуется практически абсолютным единообразием идейных принципов. В 1930-х годах государственная политика в области культуры и искусства ликвидировала многообразие творческих поисков двадцатых годов (см., напр.: [10]). Социалистический реализм как метод и как художественный стиль стал полностью определять творчество всех деятелей искусства. В области театрального искусства ориентиром для всех драматических театров страны стал МХАТ конца 30-х годов. Его метод, стиль, актерская манера исполнения и эстетика предлагались как единственно верные. Реалистическая линия театра, воссоздававшая жизнь в жизненных же формах, пропагандировалась и тиражировалась, в ее рамках анализировалась деятельность всех коллективов, и в том числе в провинции. Когда на гастролях в Москве коллектив новосибирского «Красного факела» был назван в одной из рецензий «Сибирским МХАТом», это стало предметом гордости для театра и города на многие годы [2, с. 183; 5, с. 2].

Применительно к театральному искусству понятие «социалистический реализм» понималось, прежде всего, как четкая дифференциация всех персонажей и явлений в спектакле на своих и чужих, «положительных» и «отрицательных». Лозунг «Кто не с нами, тот против нас» определял расстановку акцентов и в драматургии, и в спектаклях. Кроме того, произведение театрального искусства должно было включать компонент «типичного». На практике это означало, что любое явление на сцене должно было узнаваться и быть однозначно интерпретированным. В оформлении спектакля зрительный зал сразу опознавал и комнату в доме Городничего, и купеческий интерьер в пьесе Островского, и кабинет партийного работника. Индивидуальные черты интерьера или пейзажа входили только как незначительный компонент в общее «типичное» пространство. В выступлениях, статьях художники декларировали интерес к индивидуальной личности, к неповторимости каждого человека. Заслуженный деятель искусств РСФСР С. Л. Белоголовый писал: «Я всегда стараюсь насытить его (спектакль. – *А. З.)* теми внешними красочными элементами, типичными и индивидуально присущими свойствами, которые наиболее необходимы и характерны для данной пьесы, данного героя, данного места действия и данного настроения» [3, с. 65]. Но на практике типичное доминировало над индивидуальным.

В области сценографии социалистический реализм проявился как торжество жизнеподобной декорации. Основная функция, предполагав-

шаяся у оформления спектакля – создание конкретного места действия [4, с. 30–31]. Правдоподобный интерьер, достоверный пейзаж заполняли все без исключения сцены страны. Дополнительной задачей театрального художника являлось создание средствами живописи и театрального света определенной атмосферы действия. Это понятие, сформулированное К. С. Станиславским, достигло вершины развития в творчестве художников МХАТ. Как писал Ю. Нехорошев, «они передавали не только иллюзию пространства, но и эмоциональную сценическую атмосферу, в которой развивалось действие» [8, с. 35]. Искусством создания сценической атмосферы владели и художники провинциальной, в том числе и сибирской сцены.

На эстетику и художественный облик спектаклей сибирских театров в сороковых годах прошлого века значительное влияние оказали коллективы, эвакуированные в Сибирь во время войны. Камерный театр работал в Барнауле, Ленинградский театр им. А. С. Пушкина и Новый ТЮЗ в Новосибирске. Творческий уровень, эстетические принципы работы этих коллективов, постановочные новинки жадно воспринимались и зрителями, и театральными деятелями провинциальных трупп. После отъезда эвакуированных театров местные коллективы продолжали ощущать их влияние, что создавало особую проблему заочной конкуренции, возвращения в залы «своего» зрителя [15, с. 3–5].

Присущая провинциальным театрам ориентация на столичные труппы, на Москву и Ленинград усиливалась тем фактором, что большинство театральных художников Сибири получали образование именно в центре страны. Ленинградскую Академию закончил в 1929 году С. Л. Белоголовый, главный художник Новосибирского «Красного факела», там же учился ведущий художник Алтайского краевого театра драмы 40–50-х годов М. Н. Николаев. Большинство художников, работавших в сибирских театрах, начинали свой путь в профессию в вузах Москвы и Ленинграда. Традиции и культура столичных учебных заведений, ритмы и события художественной жизни столиц продолжали влиять на их творчество и на расстоянии.

В творчестве театральных художников Сибири послевоенного периода в полной мере отразились упомянутые особенности социалистического реализма. Достоверность и реализм были тем направлением, в котором создавались оформления их спектаклей. Кулисная система, преобладавшая на сценах сибирских театров, сформировалась окончательно в декорационном искусстве XIX века и достигла своего расцвета в творчестве художников МХАТ. Живописный задник, система расписанных или аппликированных кулис, замкнутый павильон в интерьерных сценах

определяли технологически этот принцип создания оформления спектакля. Такими были «Семья Ферелли теряет покой» (1946) и «Сам у себя под стражей» (1948) у С. Л. Белоголового, «День отдыха» (1948), «Коварство и любовь» (1950), «Украденное счастье» (1951) у М. Н. Николаева.

Созданию иллюзии достоверного жизненного процесса способствовала и посценная смена декорации. Происходившая за закрытым занавесом, сопровождаемая музыкой оркестра, «чистая перемена» оформления к следующей картине укрепляла у зрителя ощущение того, что на сцене – реальная, последовательно протекающая жизнь, хотя и продолжающаяся в условном сценическом временном пространстве. Сценический круг применялся художниками только как технологическое средство, позволявшее быстрее сменить оформление за занавесом, его движение на глазах у зрителей еще не стало выразительным средством театра. Эскизы М. Н. Николаева к «Живому трупу», «Дворянскому гнезду», «Закону чести» отражают этот последовательный принцип разворачивания оформления во времени.

Композиционно оформления к спектаклям данного периода были уравновешены: как правило, в них присутствовала четко выраженная симметрия объемов элементов декорации. Иногда художники подчеркивали эту симметрическую законченность намеренно. Это свойственно, например, таким работам барнаульца М. Н. Николаева, как «Молодая гвардия» (1947), «Закон чести» (1948) и особенно «Живой труп» (1948). Система черных бархатных кулис, концентрически сходящихся к центру сцены, сосредоточивала внимания на маленькой площадке, где происходит действие. Художник создавал оптический эффект «увеличительного стекла», позволявшего подробно исследовать события пьесы.

В спектаклях С. Л. Белоголового прямая симметрия встречалась реже (например, в «Гамлете» 1940 года). Иногда он применял более динамичные диагональные композиции («Анна Каренина» 1949 года, «Любовь Яровая» 1952 года), но чаще его оформление выстраивалось параллельно рампе.

Доминировавшая система расписанных полотен – задника и кулис – требовала от театрального художника высокого уровня живописного мастерства. Сценограф этого периода – в первую очередь и по преимуществу живописец. Некоторые задники, элементы декораций представляли собой замечательные образцы пейзажной и интерьерной живописи. Таковы работы М. Н. Николаева к спектаклям «Дворянское гнездо» (1951), «Хребты Саянские» (1953), «Ползунов» (1954), «Шестой этаж» (1959). Прекрасными живописцами были и другие художники, работавшие в сибирских театрах, – С. Л. Белоголовый, П. Т. Коваленко, А. А. Евдокимов, М. Н. Шипулин.

Важными источниками творчества сценографов в конце 40-х годов были произведения русской реалистической живописи конца XIX – начала XX века. На художественный стиль И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. Г. Перова, И. Н. Крамского, советских художников, продолжавших реалистическую линию в изобразительном искусстве, ориентировались и деятели театра. Особенно четко прослеживается эта связь в постановках классической драматургии. Реалистические жанры русского искусства были востребованы и зрительным залом. В репродукциях и альбомах того времени, в критической литературе именно это направление станковой живописи пропагандировалось особенно последовательно. В спектаклях по пьесам Островского, Чехова зритель узнавал интерьеры и пейзажи, знакомые не столько из непосредственных впечатлений, которых в советское время и не могло уже быть, а по интерпретации художников-реалистов.

Влияние культурного пространства на театр было взаимообразным. Как театр воспроизводил знакомое, узнаваемое в жизни, так и жизнь апеллировала к спектаклям, заимствуя у героев пьес цитаты, ситуации, визуальный ряд. Достоверность и правдоподобие, как обязательные требования к оформлению, позволяли в лучших работах использовать спектакли классического репертуара как своего рода «музейную экспозицию», изучать по ним реалии прошлого. Интерес к театральному искусству по сравнению с сегодняшним днем был более значительным, так как кроме радио и кино, других видов зрелищного искусства в провинции практически не было. Ответственность перед залом, ощущение необходимости своего творчества для людей, о которой говорили в выступлениях деятели театра, была не просто политической фразой, но реальным ощущением связи своего творчества с восприятием зрительного зала.

После 1953 года ситуация в художественном и культурном пространстве страны стала меняться. Возвращение из небытия имен и явлений, возможность хотя бы бегло знакомиться с творчеством зарубежных деятелей искусства, ослабление жесткого идеологического надзора сильно изменили творческую среду. Появление на рубеже десятилетий новых театров, создавших особые направления в искусстве – «Современника» и Театра на Таганке, – явилось одновременно и результатом этих процессов, и генератором новых творческих импульсов для всей страны.

Сценографическое искусство со второй половины пятидесятых годов развивалось разнообразно и стремительно. У художников, давно работавших в театре, проявились новые черты, появились и молодые имена, изначально работавшие в иной манере. Наиболее заметное влияние на сценографию оказали два культурно-художественных явления – живо-

пись «сурового стиля» и зарождающийся дизайн. Для направления, получившего название «сурового стиля», характерны отказ от торжественной помпезности, ориентир на «поэзию будничного», интерес к рядовому человеку, человеку труда. Этот стиль реализовался в творчестве целого ряда сибирских художников (подр. см.: [6]). Сталевары и геологи, врачи и студенты стали центральными фигурами живописи. На смену парадности, фиксации побед и свершений пришел интерес к процессу труда, поиск романтики в преодолении трудностей. Суровые таежные просторы, покорение целины, борьба человека труда со стихией стали сюжетами картин. Живопись этого направления была пронизана романтикой, восходившей к идеалам коммунизма в чистом, освобожденном от искажений действительности виде. Идеология этого времени – в песнях Б. Окуджавы, стихах Е. Евтушенко и А. Вознесенского, в ранней драматургии В. Розова.

В сценографии интерес к подлинности, неприкрашенной действительности выразился в повышенном интересе к фактуре, материальной достоверности оформления. Если в живописных задниках, матерчатых стенах «под камень», распространенных в оформлениях предыдущего периода, художнику и зрителю достаточно было визуального знака, росписи под ту или иную фактуру, то в пятидесятых годах художники на первый план часто выводили подлинные материалы, и в первую очередь дерево как материал, наиболее близкий человеку. Подлинные бревна, чистая оструганная доска, деревянные некрашеные плоскости и столбы давали исполнителям возможность реального контакта с декорацией, повышали реальность физических ощущений, что перекликалось с современной манерой игры актера, уходившей от условной декламационности к правдивым, жизненным интонациям.

С подлинной фактурой уже не сочетались условные павильоны из матерчатых стен и потолка. Натуралистическая декорация, прежде всего в интерьерных спектаклях, уходит в прошлое. На смену ей приходит условное решение пространства. Сначала это проявляется в приеме «лаконичного жизнеподобия», когда вместо добротного павильона, меняющегося за занавесом к каждой картине, на сцене выстраиваются фрагменты пространства, детали, создающие в воображении зрителей целое. Зачастую в рецензиях на спектакли именно лаконичную декорацию называли «условной», о чем художник Н. Шифрин в частности, говорил: «Мы часто понятие “условность” путаем с лаконизмом» [17, с. 94]. Но дальнейшее развитие от лаконичной, фрагментарной эстетики перешло к формированию обобщенного места действия, единого визуального образа спектакля. В начале 1960-х начинает развиваться принцип единой установки, «единой пластической среды», по определению А. Михайловой [7, с. 8],

сменяющий покартинную декорацию. Занавес, неотъемлемая часть спектаклей сороковых годов, перестает закрывать от зрителей перемену декораций, поворотный круг двигается на глазах зала, создавая непрерывное действие спектакля. Так решались П. Т. Коваленко «Венецианские близнецы» в «Красном факеле», что отмечал известный сибирский критик Б. Рясенцев: «Зачастую мы видим актеров, продолжающих активно действовать в то время, когда занятый ими сектор круга уже уходит из поля видимости зрителя, а на открывшемся залу другом секторе начинается новое действие» [14, с. 209]. Одним из удачных вариантов использования движения круга как выразительного средства стала «Мамаша Кураж» в «Красном факеле» в 1960 году художник И. Е. Рылов. Основным выразительным средством театрального художника становится метафора, а семидесятые годы некоторые критики даже называли эпохой «метафорического театра» [12, с. 1].

Предметный облик окружающего мира приобретает иные черты под влиянием дизайна, который как самостоятельное искусство сформировался в отечественной практике также в конце 1950 – начале 1960-х годов (см. об этом: [13, с. 123–158]). Лаконичность линий, соотношение чистых цветовых пятен, геометрических форм, берущие свое начало в супрематизме К. Малевича, изменили облик современности. В архитектуре эти черты проявились в облике многочисленных «Черемушек» – кварталов панельных пятиэтажек, в интерьере – в мебели из алюминиевых трубок, чистых плоскостей, асимметричных композиционных линий. Нашли выражение дизайнерские мотивы и в оформлениях спектаклей на сибирских сценах. С использованием мотивов и принципов дизайна были решены С. С. Постниковым спектакли «Традиционный сбор» (1967) и «Валентин и Валентина» (1972). Эти тенденции ярко проявились в сценографии К. Лютынского в новосибирских театрах. Его излюбленным приемом была чистая сцена, открывавшая зрителю Его Величество Актера. Небольшие станки, несколько геометрических фигур, откровенно знаковые, графические обозначения места действия – так зачастую выглядела сценография К. Лютынского. Отчетливо этот стиль проявился в спектаклях «Ромео и Джульетта» (1963), «После двенадцати» (1965), «Всадник, скачущий впереди» (1965) в Новосибирском ТЮЗе, «Стряпуха замужем» (1963) и «Одни, без ангелов» (1971) в «Красном факеле». Истоки творчества К. Лютынского прослеживаются в супрематизме, в поисках конструктивистов двадцатых годов, в сценографии спектаклей В. Э. Мейерхольда. Запретное прежде, это имя в конце 1950-х возвратилось в книги и статьи, а вместе с этим появились и декорации, напоминавшие его спектакли. Так, изгибающаяся огромная лестница в знаменитом краснофакельском

спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (1963) явственно перекликалась с излюбленными мейерхольдовскими лестницами в «Доходном месте», «Ревизоре», «Бане». Пандусы и наклонные трапы, также встречавшиеся практически во всех спектаклях В. Э. Мейерхольда, стали обязательной составляющей сценографии Заслуженного артиста КазССР Б. М. Астахова, работавшего с 1962 года в Алтайском краевом театре драмы. В его спектаклях «Четвертый» (1962), «В ночь лунного затмения» (1969), «Сердце матери» (1973) изгибающиеся станки и пандусы, уходящие вверх, закручивавшиеся спирально, создавали динамичный визуальный ряд и активно использовались режиссурой и актерами в создании выразительных мизансцен, реализуя игровую функцию сценографии.

Сцена как пространство в первую очередь для игры актера начинает активно использоваться Д. Боровским в спектаклях театра на Таганке, и этот принцип широко распространяется по всей стране. Минимум конструктивных деталей – кубы, лестницы, канаты, разнообразно обыгрываемые актерами, возрождал на сцене игровой театр. Приемы и принципы этого театрального стиля появлялись на сибирских сценах, таким ходом, в частности, был решен спектакль «Счастливые нищие» (1962), где оформление создавалось самими актерами из «конструктивных элементов», предложенных художником В. Ю. Шапориным – досок, корзин, бочек [16, с. 3]. По этому же принципу в 1977 году Н. Н. Клемина создала знаменитого «Кота в сапогах», когда все оформление трансформировалось и практически создавалось актерами на глазах зрителей.

Со второй половины 1960-х и особенно в 1970-х годах искусство сценографии приобрело определенную самостоятельность по отношению к театру в целом. Появилась целая плеяда новых ярких имен, признанных не только в СССР, но и во всем мире – Д. Боровский, Э. Кочергин, Д. Лидер, М. Китаев, В. Левенталь и многие другие. Именно в это время происходили бурные дискуссии о месте, значении и своеобразии сценографии. Сам термин, сменивший прежнее название «театрально-декорационное искусство», утвердился именно в 1970-х как обобщающее понятие. До того «сценография» зачастую воспринималась как часть театрально-декорационного искусства, этот термин употреблялся как обозначение условного или игрового оформления спектакля, противостоящего натуралистическому, жизнеподобному. Так, Ю. Нехорошев придавал иллюзорно-пространственному, жизнеподобному оформлению статус «психологической декорации», противопоставляя по этому признаку ее «сценографии», то есть условному оформлению [8, с. 34–35]. В искусствоведении этого периода впервые сформировалась самостоя-

тельная область, занимавшаяся творчеством театральных художников. Такие исследователи, как В. И. Березкин, А. А. Михайлова, Е. Ракитина, Э. Кузнецов, Р. Хидекель, стали известны именно в это время.

Огромное значение для развития отечественной сценографии имели начавшиеся с 1967 года регулярные «Пражские Квадриеннале», своего рода всемирные смотры достижений мирового искусства в изобразительной области театра (подр. см.: [4, с. 22–24]). Возможности увидеть работы коллег из других стран, сопоставить собственные поиски с работами сценографов всего мира давали значительный творческий импульс и способствовали принципиально большей самостоятельности развития творчества театральных художников страны по сравнению, например, с драматургией. Так, искусство новосибирского художника С. С. Постникова, по воспоминаниям, получило значительный импульс после его поездки в Чехословакию в 1968 году [11, с. 2].

Относительная независимость сценографии и от театра, и от изобразительного искусства в «чистом» виде в значительной мере освобождала творчество театральных художников и от пристального идеологического контроля. Известный искусствовед Л. Овэс писала: «Между художником и зрителями стояли драматург, режиссер, завпост, цеха, артисты. Отсутствие прямого выхода на зрителя было двойным благом: оно освобождало от контроля и защищало от одномерности, открытой публицистичности, давало возможность углубиться в решение формальных проблем. Сценографы были единственными представителями изобразительного искусства, открыто в государственных учреждениях и за зарплату занимавшимися экспериментами» [9, с. 188]. И когда театр в целом после десятилетия «оттепели» вновь оказался под контролем политической цензуры, сценография продолжала развиваться свободнее, чем драматургия или режиссура. В результате в 1970-е художниками театра были освоены практически все возможные направления в сценографии.

На новый виток вышла жизнеподобная декорация. Избавившись от мелочного натурализма, она приобрела черты образности, выполняя функции создания и конкретного, и обобщенного места действия. Таким было оформление Р. П. Акоповым краснофакельского спектакля «Без перчаток» (1971), спектакли Б. М. Астахова «Тихий Дон» (1969), «Сказки старого Арбата» (1971) и «Таблетку под язык» (1973), «Старый дом» С. Александрова в Новосибирском ТЮЗе (1980), сценография Е. Э. Гороховского к «Провинциальным анекдотам» (1978) и «Гнезду глухаря» (1979).

Игровое направление в сценографии активно разрабатывали Н. Н. Клемина («Кот в сапогах» (1977), «Ворон» (1979), «Синие кони

на красной траве» (1980)), Е. Э. Гороховский («Легенда о Баро и Лани» (1975), «Жужа из Будапешта» (1977)) в Новосибирске и Е. В. Гура в Барнауле («Разговоры в учительской» (1980), «Про Иванушку дурачка» (1985), «Сочельник» (1988)). Истоки этого направления лежат в театральных экспериментах 1920-х годов, а также в истории театра, в частности, в искусстве итальянской комедии дель арте, которое активно исследовалось в театроведении 1970-х.

Относительная самостоятельность сценографии позволяла художникам реализовывать собственное видение драматургического материала. Хотя такого явления, как театр художника, существовавшего в зарубежном культурном пространстве, в советской сценографии не было, но поиски Т. Кантора, Й. Шайны, Й. Свободы и других оказали существенное влияние на развитие советской персонажной сценографии. В Сибири в этом направлении работали Е. Э. Гороховский («Радуга зимой» (1972), «Правда-хорошо, а счастье лучше» (1979)), Е. В. Гура («Кот в сапогах» (1985), «Верлиока» (1988)), И. П. Капитанов («Дворянское гнездо» (1988)).

Образные мотивы сценографов получали импульсы из других видов искусства. Ворвавшийся в жизнь 1960-х джаз изменил ритмические структуры современности. Синкопы, рваные акценты музыкального пространства страны позволили и театральным художникам уйти в композиционных соотношениях от уравновешенной размеренности. Вздыбленные плоскости, острые углы конструктивных элементов соответствовали музыкальным ритмам 1960–1970-х годов. Трансформацию ритмических структур современности в сценографии можно отметить в спектаклях К. Г. Лютынского («Гаврош из Замоскворечья» (1971)), Т. Д. Дидишвили («Чудо в 10 “А”» (1974), «Тимми – ровесник мамонта» (1976)), А. Н. Бердыченко («Они сражались за Родину» (1970), «Василиса Мелентьева» (1970)).

Безусловно, зарубежные литературные и драматургические течения, ставшие известными в СССР в 1960-е и 1970-е годы, не могли не отразиться в творчестве художников театра. Ассоциациями с драматургией театра абсурда, литературой «потока сознания» насыщали решения спектаклей новосибирцы В. Карманов («Вся надежда» (1986), «Музыкальный момент» (1987)), В. Фатеев («Влияние гамма-лучей на рост бледно-желтых ноготков» (1987)), барнаулец А. Малышев (Свалка», «Дети Арбата» (1988)).

Перемены, произошедшие в стране начиная с 1986 года, значительно изменили и театр. Ослабление, а вскоре и исчезновение цензурного контроля, открытие широких контактов с современным зарубежным искусством, доступность информации о последних событиях в мировом искусстве активно повлияли на все стороны театрального искусства. Прежде всего изменился репертуар, значительную часть его стали составлять

зарубежные пьесы, а также отечественная драматургия резко критического направления. Ранее редкие на советской сцене жанры и виды искусства – театр пластики, драматургия абсурда, ассоциативная драматургия, литература «потока сознания», возникший антрепризный театр, развлекательное шоу, мюзикл – все предъявляло к сценографам свои требования. И художники оказались готовы к разнообразию видов и жанров театрального искусства. После 1986 года сценография развивалась вне какого-либо единого направления, каждый из художников мог использовать любой тип сценографии – иллюзорный или конструктивный, жизнеподобную, игровую, персонажную сценографию. Общие тенденции перестали иметь значение, и творчество каждого художника можно сегодня рассматривать преимущественно как личное развитие, только опосредованно связанное с происходящим вокруг. Прямыми источниками для сценографов стали не только явления культуры, социальные факты, но в первую очередь технологические достижения современности – новые конструкционные материалы, лазерные технологии, достижения светотехники, технические возможности сцены. Эти тенденции сохраняются и в начале XXI века, что позволяет утверждать, что и по источникам, и по внутренним параметрам приблизительно с 1986 года начинается современный этап развития отечественной сценографии, определяемый в первую очередь не общими закономерностями, а индивидуальными чертами и пристрастиями каждого художника.

Литература

1. Афанасьев Д. В. Сцена или выставка? // Художник сцены. – СПб.: СПГИТМиК, 1992. – С. 23–30.
2. Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. Путь театра «Красный факел» (1920–1970). – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1972. – 304 с.
3. Белоголовый С. Л. Работа художника // Путь театра. XXX лет театра «Красный факел». – Новосибирск: Новосибирское областное государственное издательство, 1950. – 120 с.
4. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. – 808 с.
5. Лендова В. Н. От бытового к поэтическому. Сценография новосибирских театров в 1960–1980-х годов / Архив театрального музея новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12620/ Ед. хр. 7.
6. Мальцева Е. А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950 – начала 1970-х годов (проблема «сурового стиля»): автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Барнаул, 2005. – 30 с.

7. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт. (Очерки). – М.: Советский художник, 1989. – 336 с.
8. Нехорошев Ю. Конструкция и образ: (Раздумья у театральных эскизов) // Художник. – 1962. – № 8. – С. 34–39.
9. Овэс Л. С. Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960-е – первая половина 1980-х годов) // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / ред. В. Кен. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 187–200.
10. Песочинский Н. В. «Великий перелом» в театральной критике (1930) // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / ред. В. Кен. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 98–119.
11. Постникова Т. С. Сергей Сергеевич Постников // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12621/Ед. хр. 8.
12. Рубина М. И. О сценографии и не только // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12618/Ед. хр. 5.
13. Рубина М. И. Покой нам только снится… Очерки. – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1973. – 192 с.
14. Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1961. – 276 с.
15. Свободная И. Н. Страницы театральной истории Барнаула // Архив ГМИЛИК Алтая, НВФ, № 8076
16. Широнина В. И. Спектакли, режиссеры, художники. Страницы воспоминаний. – Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4-12619/Ед. хр. 6.
17. Шифрин Н. А. Художник в театре. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – 112 с.: ил.

Т. А. Григорьянц
Кемерово

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ПРОБЛЕМЕ АКТЕРСКОЙ ПЛАСТИКИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Искусство – одна из форм культуры, которая связана с творческой деятельностью человека по созданию воображаемого мира, воспроизводящая жизненный мир в образах и символах. Мир искусства по своей внутренней природе позволяет человеку постигать окружающую действительность. Цель искусства, в отличие от других форм культуры, не постижение предметной реальности и проникновение в нее, а вторжение во внутренний мир человека, формирование у него определенных ценностей. Основным, базовым понятием любого вида искусства является

художественный образ, который на всех этапах своего развития имеет материальную основу. Каждый вид искусства имеет свою «материальную базу», то есть то, в чем происходит опредмечивание художественного образа этого вида. В искусстве театра самым важным материализующим элементом театрального действия является сам актер с его внутренней и внешней техникой. Таким образом, понятия пластики и пластичности для театрального искусства имеет важнейшее значение, в настоящее время ей уделяют большое внимание, так как от качества «материализации» образа напрямую зависит успех реализации идей автора сценической постановки и, в конечном счете, успех самого спектакля.

В современном научном мире тело человека представляет собой предмет интереса многих и совершенно разных областей знания. Сформировавшееся сравнительно недавно понятие «пластическая культура» в нашем случае нуждается в уточнении. Естественно, правильнее звучит «телесно-пластическая культура». Понятие «пластика» достаточно объемно, оно имеет ряд значений; пластика – это и ваяние, скульптура, лепка, и конкретные особенности и достоинства объемной моделировки в произведениях скульптуры, живописи и графики, это и способ формообразования, и форма предметов, и гармония, согласованность движений и жестов в танце и сценических искусствах, это также плавность, изящество движений, объемная выразительность человеческого тела вообще, проявляющаяся и в динамике, и в статике. Таким образом, мы будем говорить о телесно-пластической культуре, то есть о теле человека, о его возможностях и функциях в мире культуры.

Сразу необходимо отметить, что, анализируя различные аспекты телесно-пластической культуры, мы встречаем два понятия, которые являются базовыми в исследовании телесных проявлений. Это – «тело» и «телесность». При том, что они взаимопроникаемы и взаимодополняемы, каждое из них имеет свои границы. Границы «тела», представляющего собой естественно-природный феномен, принято отождествлять с внешним покровом тела человека. Границы социокультурного явления, отождествляемого с понятием «телесность», по мнению современных культурологов, значительно менее определенны. По словам И. М. Быховской, «в силу зависимости от особенностей социального пространства своего существования, использования, формирования, ситуативности восприятия человеческого тела и т. п., границы этого феномена не имеют однозначной трактовки и описания, а само понятие телесности в высокой степени амбивалентно» [1, с. 108]. Можно сказать, что «телесность» – это конкретная представленность конкретного тела, поэтому понятие «телесность» более объемное. Оно подразумевает и физическое поведение

человека, его внешние характеристики, все то, что составляет внешний облик персоны. Мы в большей степени будем обращаться к своеобразной демаркационной области, месту, где понятия «тело» и «телесность» пересекаются и взаимопроникают друг в друга.

Тело человека изучается как «физическое тело», как «тело социальное», как «тело культурное». Можно сказать, что тело существует в трех пространствах, различение и теоретическое разведение которых дает возможность говорить о трех соответствующих уровнях телесного проявления, его функционирования и формирования. Рассматривая тело лишь в одном каком-то ракурсе, мы вскоре вторгаемся в другую область исследования и приходим к выводу, что взаимозависимость и взаимоопределяемость разных сторон и сфер функционирования тела человека говорит об органической связи этих сторон и сфер. Исследуя тело в одном уровне его существования, подчиненное законам этого уровня, мы каждый раз обнаруживаем новые виды связи между этими основными уровнями телесного существования. Свидетельством этому является существующее и увеличивающееся с каждым днем количество дисциплин и научных направлений, исследующих феномен телесности: физиология и антропология тела, социология и психология, экология тела и многие другие. Везде телесность является объектом изучения, поскольку все проблемы, касающиеся человека, самым непосредственным образом связаны с его телом. Современный философ-культуролог – В. П. Зинченко, рассматривая отношения между душой (внутренним) и телом (внешним), приходит к заключению, что «телесность есть бесконечный предмет исследования. Бесконечный в двух смыслах этого слова. Первый смысл, по мнению ученого, раскрыт Спинозой: «То, на что способно человеческое тело, никто еще не определил». И судя по всему, определит не скоро. К тому же Спиноза имел в виду «мыслящее тело». Второй смысл определил М. К. Мамардашвили, который говорил о том, что в конечной телесной форме только и может быть дано бесконечное (цит. по: [2, с. 12]).

Само тело, как значимость, вызывает интерес уже у античных философов. Представление о теле в античности было основано на тезисе Аристотеля о связи внешности человека с его самыми общими характеристиками. Из античности ведет свое происхождение мысль, что не существует внутренних состояний, которые бы не имели своего отпечатка во внешнем облике. Иными словами, тело человека обладает уникальной способностью реагировать не только абсолютно на все проявления и воздействия внешнего мира, но и также на все многообразие изменений внутреннего мира человека; его переживания, чувства, эмоции, их рождение, развитие и разрешение, причем даже самые незначительные

имеют свое отражение в телесном проявлении. Тело, таким образом, рефлексируя внутреннюю и внешнюю информацию, представляет собой еще и инструмент исследования как особенностей человеческой психики, так и разнообразия реальности, окружающей человека.

По мнению И. М. Быховской, каждый из трех феноменов (имеется в виду наличие биологического тела, социального и культурного) представляет собой результат «встраивания» человеческого тела в соответствующую «систему координат» его бытия. Тело культурное, считает она, есть «продукт культуросообразного формирования и использования телесного начала человека»; феномен «культурное тело» как бы снимает характеристики двух других уровней телесного бытия (социальное и биологическое тело): оно является своего рода квинтэссенцией, завершением процесса перехода от «безличных», природно-телесных предпосылок к собственно человеческому, не только социально-функциональному, но и *личностному* бытию телесности [1, с. 110]. Таким образом, изучение телесно-пластической культуры обращает нас к исследованию телесности человека в контексте культуросообразности.

При анализе телесно-пластической культуры человека мы сталкиваемся с большим количеством определений этого понятия. Кроме этого, телесно-пластическая культура пересекается с другим термином, имеющим прямое отношение к телу и телесности человека – «физическая культура». Физическая культура, на наш взгляд, предполагает в большей степени спортивную деятельность, которая тесным образом связана с всевозможными комплексами упражнений, воздействующих на тело человека и изменяющих его. По нашему мнению, телесно-пластическая культура, несмотря на то, что во многих позициях совпадает с понятием «физическая культура», имеет одно существенное отличие. Оно заключается в обнаружении тесной связи «внешнего» тела с «внутренним» (душой, духом). Например, внешний вид человека, все его внешние проявления – это один из вариантов проявления и существования его телесно-пластической культуры, причем непосредственно имеющий отношение и к биологическому аспекту, и к социальному.

Рассматривая с этих позиций телесно-пластическую культуру человека, его внешний облик и особенности физических проявлений, мы отмечаем, что в сумме это явление достаточно непростое, состоящее из элементов, которые постоянно находятся в динамике. Причем, это органический режим существования понятия «внешний облик». Ежесекундные изменения в образовании новых отношений между элементами усложняется тем обстоятельством, что проявляются вновь организованные связи исключительно в движении. Таким образом, телесно-пластическая

культура представляет собой многообразие движений как между элементами, так и внутри них самих. Поэтому, мы можем говорить о внешней пластической культуре лишь в общих чертах и получать самую общую информацию о ней. Для того чтобы получить более конкретные сведения, необходимо уточнение условий телесных проявлений человека, то есть контекста его поведения.

Элементы, составляющие телесно-пластическую культуру человека, находятся в тесной взаимосвязи и взаимозависимости. Они не только влияют друг на друга, но и предопределяют, оправдывают друг друга и имеют смысл лишь в совместном проявлении.

Анализируя феномен телесно-пластической культуры с позиций внешней представленности, мы сталкиваемся с понятием, во многом определяющим положение, именуемое «внешний облик», или то, что видит «другой». Внешний облик складывается из сочетания и соотношения трех положений: габитуса, костюма и кинесики. Рассматривая эти три позиции, как основные моменты телесно-пластической культуры человека, мы должны подчеркнуть, что они неразъединимы на практике, выделение любой из них возможно только теоретически.

Итак, первое, что существует объективно, как дар природы, – это габитус, который представляет собой полную физическую картину человека, с особенностями анатомического строения тела и лица. Второй компонент – костюм – есть социальное оформление личности; это понятие включает в себя не только одежду, но и обувь, прическу, макияж, аксессуары. Третья составляющая – кинесика – любые от самых незначительных (мимические, например) до самых больших (позы, жесты, особенности осанки и походки) телесные проявления человека. В обычной жизни гармония этих элементов или правильно найденные отношения трех составляющих представляют собой очень привлекательную картину.

Тело (габитус) дается человеку с рождением со всеми достоинствами и недостатками. Но в течение жизни, развиваясь, изменяются и недостатки, и достоинства, точнее меняется отношение человека к ним, одни становятся более очевидными и выпуклыми, другие вообще исчезают. Достижения в современной медицине и новейшие технологии позволяют принципиально вмешиваться в естественный процесс изменения тела. Появилась возможность в любом возрасте трансформировать тело человека вплоть до изменения пола. Но, несмотря на привлекательность идеи изменения (улучшения, по мнению самого человека) своего тела и доступность реализации задуманного, наверное, пока мало кто себе представляет, к каким трансформациям во внутреннем мире человека приведут внешние изменения.

Габитус может быть представлен и как система знаков, которая имеет большое значение в процессе коммуникации и выполняет семантическую функцию. В определении признаков «габитуса» исследователи выделяют две «плоскости значений»: поверхностный, лексический (цвет, фактура кожи, изменение форм отдельных частей тела), и глубинный, семантический (обозначение пола, возраста, национальных особенностей). Словесный «перевод» телесного знака всегда неточен, приблизителен, и большое количество внешних характеристик габитуса вообще переводу не подлежит.

Вместе с тем, существует другой, менее «травматичный» и более доступный способ по изменению собственного внешнего вида, то есть отдельных его характеристик. Это – наличие правильно подобранного костюма и возможность, меняя костюм, изменять, корректировать и представление о своем теле. В целом, как комплекс общественно-выработанных (социальных) предметов, окружающих человека, костюм представляет собой своеобразный реализатор многих потребностей человека, как осознаваемых, так и на бессознательном уровне. Костюм – это своеобразное отражение особенностей развития и существования разных народов. По мнению современных специалистов в области моды, костюм сосредоточил на себе не только национальную специфику, но и эстетические идеалы и нравственно-моральные нормы своего времени.

Человек понимает и изучает окружающую действительность через мир культуры, которую мы можем представить в виде искусственной природы, созданной им самим. Костюм, как элемент этой искусственной природы, помогает человеку создавать свой мир, при этом создавая в определенном смысле самого себя. Являясь элементом телесно-пластической культуры, костюм представляет собой неиссякаемый источник исследования существования человека, поскольку раскрывает и презентует различные стороны его жизни. В настоящее время специалисты в области моды не без оснований считают, что проявление человека как личности в его костюме и влияние всех его составляющих на человека – одна из самых интересных проблем, связанных с исследованием понятия «костюм».

Как составляющая телесно-пластической культуры костюм, может показаться, не имеет такого определяющего значения, как габитус, но если рассмотреть ситуацию повседневности, то именно одежда и все, что «сопровождает» человека вместе с ней, во многом определяет характер поведения личности, меняя его внешнее тело, иногда устраняя некоторые недостатки, иногда, наоборот, их подчеркивая. Таким образом, влияя на габитус и движения человека, находясь с ними

в самой тесной связи, костюм представляет важную часть телесно-пластической культуры человека.

Габитус и костюм можно сравнить с красками, которые необходимо наполнить смыслом, привести в действие. Это происходит в тот момент, когда человек начинает двигаться. Движение в этой ситуации играет роль художника, создающего полотно. Таким образом, при анализе значения всех составляющих пластической культуры человека можно выделить наиболее значимый элемент, не только активно участвующий в создании образа личности, но и дающий возможность полнее раскрыться остальным составляющим и завершающий процесс внешнего представления человека. Это – кинесика (движения человека, все его пластические проявления). Именно в кинетической составляющей, то есть в движении, реализуются индивидуальные личностные характеристики. Так, и костюм, и физическую представленность человека можно рассматривать как точки, которые способны превратиться в наполненные смыслом линии лишь в движении и позволить индивиду «влиться» в континуум существования.

Таким образом, повседневный срез пластической культуры человека представлен тремя элементами, два из которых – габитус и костюм – более статичны. Третья составляющая, связывающая в единое целое все три части, – кинесика, в большей степени пластична, она завершает процесс презентации внешности человека, его пластической культуры.

Обращаясь к проблемам пластической культуры с позиций искусствоведения (например, исследуя пластическую культуру актера театра), мы вновь сталкиваемся с многозначностью этого понятия. Во-первых, для актера пластическая культура – это определенный профессиональный уровень владения телом; во-вторых, это учебная дисциплина театральной школы, которая занимается воспитанием и становлением телесно-пластической культуры исполнителя; в-третьих, это результат деятельности актера в условиях сценической площадки.

Понятие «художественное тело» появилось в сценической практике Вс. Э. Мейерхольда. Он ввел два понятия: «сценическое тело» и «тело художественное». Позднее Мейерхольд отказался от «сценического тела», поскольку понятие «художественное тело» шире и точнее отражает специфику существования тела актера на сценической площадке. В настоящее время «художественное тело» – это термин, которым пользуются не только театроведы, но и культурологи.

Профессиональный уровень пластической культуры актера складывается из нескольких компонентов. Первое, это хорошо подготовленный, способный к выполнению любых режиссерских задач аппарат воплощения актера (особенно его внешняя сторона). Необходимо сразу огово-

риться, что пластичность исполнителя имеет две органически связанные стороны: внешнее – это тело исполнителя и внутреннее – духовность, эмоционально-чувственный фон. У профессионального актера связь между внутренним миром и внешней техникой очень тонкая: внутренние импульсы моментально воплощаются в пластическом рисунке тела персонажа и в характере его действий. Жизнь человеческого тела и человеческой души проявляется вовне через движение, то есть через пластику. «Тело роли» создается актером в пластике, а сценическая жизнь «тела персонажа» представляет собой определенную последовательность действий, реализованных посредством пластической партитуры. Созданная партитура, то есть сценическая форма реализации характера и ее художественная ценность в восприятии зрителя, является показателем уровня пластической культуры актера. Безусловно, что уровень этой культуры зависит от целенаправленной и сознательной работы самого исполнителя. Итак, какие требования предъявляются к внешней стороне психофизического аппарата актера, то есть к его телесности? Профессиональный уровень пластической культуры предполагает тело физически сильное, выносливое, мобильное, податливое, чувствительное к любым импульсам, как внутренним, так и внешним; тело должно быть «умным», максимально точно выражающим внутреннее состояние персонажа. Второе, это сумма определенных частных навыков, владение которыми расширяет не только исполнительские возможности актера, но и постановочные возможности режиссера. Знания и практические умения в этой области позволяют исполнителям создавать более яркие и смелые пластические партитуры и отдельных сцен, и спектакля в целом. Но обретение этих частных физических навыков возможно, когда уже достигнут определенный уровень в общей пластической подготовке.

Третий элемент, составляющий профессиональную пластическую культуру актера – это его способность творить своим телом, рисовать и лепить им и из него, создавая определенный внешний рисунок, несущий мысль, в конечном итоге – художественный образ. Высокий уровень эмпатических способностей и пластическое воображение здесь имеют принципиальное значение. Ведь художественный образ – это не только идеальная структура; существует вполне «материальная опора» для воображения, которая в процессе зрительского восприятия играет роль основания, фундамента в рождении художественного образа спектакля. Если первых два обстоятельства позволяют говорить о телесности актера как о природном и профессионально подготовленном материале, то третья составляющая выполняет функцию инструмента, обрабатывающего этот материал.

Второе значение понятия «пластическая культура» – учебная дисциплина, целью которой является воспитание профессионального тела исполнителя. «Подлинная пластика актера – (имеется в виду его пластическая культура), считает профессор Л. Ф. Макарьев, – никакого отношения к... “красивости” не имеет» [3, с. 17]. Основной и главной целью пластической культуры как предмета является воспитание «сценического человека». Как любой процесс воспитания и становления практических навыков и умений, формирование профессионального тела актера происходит в несколько этапов. Эти этапы непосредственно связаны с элементами, составляющими пластическую культуру исполнителя.

Начинается работа с воспитания так называемого «тела привычек», то есть с приобретения тех телесных характеристик, которые являются само собой разумеющимися для профессионального исполнителя. Постигая знания в основном на практике, то есть телом, занимаясь различными физическими тренингами, будущие исполнители формируют ту необходимую базу, которая станет залогом нормальной успешной работы в течение всей его творческой жизни. В театральной школе этому этапу уделяется много времени, поскольку от практических умений и навыков, полученных в этот период, зависит качество усвоения любого другого материала. По этому поводу педагог сценического движения Н. В. Карпов, имеющий огромный педагогический опыт, говорит: «Каким же телом должен владеть актер? – Таким, какое у него есть. Каким телом может обладать Актер? – Таким, какое он себе сделает» [4, с. 226–227]. Наряду с тренингом внешней техники (тела исполнителя) происходит воспитание и формирование элементов психотехники, таких как воля, реактивность, эмоциональная переключаемость, воображение и др.

Второй этап формирования пластической культуры профессионального актера связан с теоретическим изучением, а затем с работой по приобретению практических знаний в области различных частных навыков. В этот период, «сделав» свое тело достаточно пластичным и восприимчивым, студенты осваивают на практике элементы трюковой, историко-бытовой пластики, изучают основы сценического фехтования. Происходит наращивание практического опыта, освоение различных телесных техник, которые представляют собой иллюзию сложной физической работы (такие как, например, сценические бои, фехтовальные сцены и др.). На этом этапе очень важным является приобретение умения при оптимальных энергетических затратах достичь максимальной выразительности в исполнении трюковой сцены. Способность быть выразительным невозможна без другой способности – чувствовать движение.

Воспитание чувства движения, умения наполнять пластическую партитуру точными, яркими жестами, добиваясь при этом соответствия между движением и сознанием, – вот задачи третьего этапа в формировании пластической культуры будущего исполнителя. На занятиях по воспитанию пластической культуры будущие актеры учатся «переводить» словесную информацию (вербализованные задания педагога) в специфическое представление образа движения, студенты на практике овладевают умением перевода художественной информации из одной образной системы (литература) в другую (сценическое действие). В это время студенты учатся выстраивать «умное» движение, переживать его, исследовать внутреннюю структуру движения. Идет активный поиск образа в своем собственном теле. Все упражнения и комплексы упражнений организованы таким образом, чтобы максимально отработать инструментальную функцию тела. Студенты учатся видеть свое тело с трех позиций: с позиции зрителя (что видит зритель в этот момент), с позиции своего собственного тела (насколько удобно находиться сейчас именно в этом теле), и с точки зрения своего нутра (насколько оправданно положение тела и насколько оно соответствует внутреннему состоянию). Работа с этюдами, с конкретными ситуациями позволяет полностью реализовать возможности не только подготовленной телесности, но и отточить свое пластическое воображение. Формируется жест как «результат работы всего тела» (Вс. Э. Мейерхольд). В этом понимании жест исполнителя рассматривается как «объективный и крайне тонкий показатель состояния человека...» [5, с. 41]. Характерной особенностью этого этапа подготовки является установка на импровизацию, которая может служить «инструментом театрального эксперимента, средством поиска нового художественного языка, создания ансамбля исполнителей, приемом возбуждения непосредственной реакции зрителя и способом общения со зрительным залом» [6, с. 18]. Причем импровизация начинается с придумывания пластического рисунка, который, обрастая новыми деталями и избавляясь от лишнего, постепенно трансформируется в пластическую партитуру будущей работы (имеется в виду пластический этюд); импровизация продолжается и в жестко обозначенной схеме в отдельных эпизодах и даже в отдельных жестах и его составляющих; и чаще всего, моменты импровизации существуют на протяжении всей художественной жизни пластической работы. Результатом этого этапа в воспитании пластической культуры исполнителей является способность создавать пластические партитуры по придуманным сценариям и конкретным литературным произведениям и телесно воплощать эти партитуры на сценической площадке.

Это завершающий этап в формировании профессиональной пластической культуры актера. Но на самом деле, процесс ее становления и развития продолжается всю его творческую жизнь. Телесно-физическая форма нуждается не только в постоянной профилактике и поддержке, ее необходимо совершенствовать и развивать. По мнению современных практиков, занимающихся проблемами пластической культуры актеров, «творческий процесс развития артиста заключается, прежде всего, в перемене его отношения к своим возможностям и способностям» [4, с. 27].

Пластическая культура как результат творческого процесса в театральном искусстве представлена конкретной работой – воплощением роли в сценической реальности. Если говорить технологическим языком, то качество созданной телесно-пластической партитуры есть пластическая культура актера в данной конкретной работе. Какие существуют критерии качественности пластической партитуры? Самый главный критерий – это полное соответствие общему решению спектакля, то есть режиссерскому замыслу. Пластическая партитура должна быть яркой, выразительной, соответствовать жанру, точно представлять общий рисунок роли, внешние и внутренние характеристики персонажа, фиксировать все внутренние импульсы и их реализацию в действии. Кроме этого актеру необходимо определить самый оптимальный путь в достижении цели; то есть здесь важным представляется количество усилий, которые тратит исполнитель в работе с конкретной ролью. Таким образом, уровень пластической культуры, как результат работы актера над конкретным образом, определяется двумя позициями: соответствием и яркостью представленной пластической партитуры и теми силами (физическими и энергетическими), которые он потратил на воплощение своей роли.

Таким образом, в сценической жизни театрального актера все три понятия профессиональной пластической культуры имеют самую непосредственную связь. Чтобы говорить о высокой пластической культуре как об успешном результате в виде точно организованного художественного образа роли необходим высокий профессиональный уровень пластической культуры, который в свою очередь воспитывается и формируется, а затем постоянно поддерживается комплексом дисциплин пластической культуры.

Более того, анализируя отношения одной стороны культурологического понятия пластической культуры и пластической культуры в театроведении (на примере искусства драматического актера), можно прийти к заключению, что данные понятия не имеют четко очерченной границы, более того, эти границы очень подвижны. Отношения между ними определяются как своеобразная размытая область, существующая в постоянном движении, скорость и характер которой меняется.

Литература

1. Быховская И. М. Homo somatikos: аксиология человеческого тела. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 204 с.
2. Зинченко В. П. Психология на качелях между душой и телом // Психология телесности. – М.: АСТ, 2005. – 731 с.
3. Макарьев Л. Ф. О пластическом потенциале актера // Пластическое воспитание актера в театральном вузе. – Л.: 1987. – 118 с.
4. Карпов Н. В. Уроки сценического движения. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1999. – 179 с.
5. Арустамян А. В. Жест как средство художественного общения // Пластическое воспитание актера в театральном вузе. – Л.: 1987. – 118 с.
6. Толшин А. В. Импровизация в обучении актера: учеб. пос. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 114 с.

Н. В. Петроченко
Кемерово

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ И МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Танец всегда не просто занимал определенное место в социокультурной реальности, но и отображал в себе всю культуру определенного исторического времени в ее целостности, что, на наш взгляд, является важным фактом для исследований развития танцевальной культуры вообще и народной хореографии в частности. Усиление интереса к динамике народного танца, к условиям появления в нем новаций, причинам изменения традиционных танцевальных форм, элементов, обусловлено, прежде всего, тем, что в последнее время скорость этих изменений стала намного выше по сравнению с предшествующими периодами развития народной танцевальной культуры. В настоящее время достаточно очевидным становится то, что современная народная хореографическая культура не может быть сведена лишь к ее традиционным компонентам. Нужен гармоничный, взвешенный подход к соотношению в ней традиций и новаций. Проблема такого соотношения является весьма актуальной в различных областях человеческого знания, особенно в современное, столь динамичное время. И она не раз поднималась в теоретических исследованиях по хореографии. Но все же необходимо заметить, что в большинстве таких работ проблема теоретического осмысления танца, его сущности, становления, функционирования рассматривалась с позиции какой-нибудь

одной отрасли знания (искусствоведения, эстетики, фольклористики, семиотики, теории культуры и др.). Так, аналогично выводам В. К. Суханцевой, сделанным ею в отношении понимания музыки различными отраслями знаниями, мы можем назвать те сферы и области знания, с которыми, так или иначе, связан танец (см.: [1]).

Традиционное понимание танца представляет его как вид искусства, тип художественной деятельности, и, как считают многие исследователи, вряд ли в этой связи нуждается в аргументации его (танца) теоретическая принадлежность к искусствознанию и эстетике. Но очевидная узость подобного подхода (по-своему, несомненно, плодотворного в известных исследовательских ситуациях) обнаруживается тогда, когда речь идет о специфике отношения (или отношений) к миру, его неповторимости и вместе с тем явной детерминированности танцевального целого какими-то фундаментальными законами, лежащими за пределами хореографической технологии и выразительности. В этом случае танец становится предметом другой науки, например, теории культуры, исследующей исторически обусловленные типы человеческой духовности в ее наиболее репрезентативных и подлежащих социальному наследованию формах.

Совершенно очевидно для многих ученых, что историческая наука и весь комплекс связанных с ней понятий не просто приложимы к хореографии, но служат своеобразным «гравитационным полем» (В. Суханцева), в котором единственно могут быть уловлены ее разнообразные кристаллизации: от эпохальных стилей и жанров до формально-образных систем и способов конструктивности.

Выявить специфику танцевальных коммуникативностей, скрытые механизмы процессов восприятия хореографии, чувственных и рациональных процедур художественного акта – от создания до функционирования танцевального произведения – позволяют теоретические достижения той области знаний, которую называют психологией творчества.

Кроме того, танцевальная проблематика необходимо граничит с семиотикой (танцевальная знаковость и структура языка) и герменевтикой (хореографическое произведение как текст).

Таким образом, теоретическое осмысление проблемы танца, взятого в единстве важнейших аспектов его социокультурного бытия (функционирования), делает его предметом комплекса научных дисциплин. Интеграция результатов междисциплинарных исследований, на наш взгляд, может быть достижима в контексте культурологии. Подход специалистов-культурологов к анализу культурного пространства и времени связан со стремлением увидеть в частном общее, выявить специфику и формы

проявления культурных универсалий и закономерностей в отдельных видах социальной практики. Обращение к конкретному материалу, связанному с хореографическим искусством, по нашему предположению, даст возможность более глубоко анализировать и понимать проблему соотношения универсального и особенного в культурно-историческом процессе, увидеть особенности их проявления в данной области деятельности, углубить понимание механизмов становления, функционирования и изменения культурного пространства.

Чтобы осмыслить процессы, происходящие в современной народной танцевальной культуре, необходимо рассматривать данный феномен в его целостности, как составную часть культурного пространства. В последнее время, стали появляться работы, в которых проблемы танца рассматриваются с позиции культурологии. Культурологическую предметность в танце отмечает В. В. Ромм [2, с. 60]. И все же культурологический подход к танцевальному искусству остается практически мало разработанным.

Одним из терминов, раскрывающих специфику сменяющих друг друга во времени целостных культурных образований, выступает культурная парадигма. Использование понятия культурной парадигмы в качестве методологического средства исследования хореографического искусства, как нам кажется, позволит расширить представление о динамических процессах не только в танцевальной культуре, но и в других видах искусства, а также в культуре вообще. Это даст возможность глубже понять, насколько изменения в отдельных видах человеческой деятельности детерминированы более фундаментальными законами и предписаниями, в связи с этим позволит в какой-то степени прогнозировать предстоящие трансформации системы, в то же время адекватно интерпретировать ее прошлое и настоящее.

Понятие «парадигма», «культурная парадигма» используется во многих областях знания (социология, культурология, этнопсихология, история, лингвистика, философия и др.), но при этом его значения часто бывают различными. В нашем исследовании мы останавливаемся на следующей трактовке культурной парадигмы. Культурная парадигма – это своего рода социокультурная матрица, состоящая из упорядоченных, наиболее подвижных элементов культуры и включающая в себя совокупность общепризнанных на определенном историческом этапе предписаний для различных сфер человеческой деятельности, определяющих развитие этих сфер как частей целого культурного образования. В то же время данная матрица не константное образование, а скорее мо-

жет быть представлена в качестве социокультурной переменной, которая изменяется от эпохи к эпохе (см.: [3]). Выступая в виде «разверток» более крупных временных отрезков, культурная парадигма каждый раз предлагает особые и обязательно актуальные для конкретного исторического времени способы объективации, выражения главенствующих культурных смыслов в разных сферах человеческой деятельности, в том числе и танцевальной.

Среди существенных признаков культурной парадигмы выделяют следующие: объективность (подлинность, онтологичность); конститутивность (способность лежать в основе в качестве некоего закона или правила, являться образцом, моделью самоорганизации); коллективность (распространенность и актуальность для групп людей); темпоральность (отнесенность к фиксированному конкретному историко-культурному времени); репрезентативность (представленность в сознании членов общества всего, что значимо для действующих индивидов, объективная совокупность выразительных возможностей); имманентность субъекту (слитность общекультурного стиля со своим субъектом; связь социального, культурного и психологического субъектов в одну систему, выступающую основой социокультурного мира и являющуюся способом идентификации субъектов культуры) (см.: [3]).

Кроме того, практически во всех исследованиях, посвященных как самой культурной парадигме, так и ее частным проявлениям (в науке, философии, искусстве, политике и т. д.) поднимается вопрос о ее структуре и особенностях функционирования, что необходимо учитывать при использовании данной категории в качестве методологического средства исследования культурно-исторических ситуаций. Так, опираясь на работы Т. Куна и Н. Б. Бакач, в список основных элементов культурной парадигмы можно включить следующие:

- особая ценностная иерархия, система значимостей базовых ценностей для решения жизненных задач субъекта культурной парадигмы (ценности, по Куну);
- единый, общий для всей эпохи символический ряд – набор «паролей» эпохи, набор ключевых слов и вещей, общий тип семиотических отношений (символические обобщения, по Куну);
- парадигмальные (прецедентные или репрезентативные) тексты, выступающие ведущим мифом эпохи («метафизические парадигмы» или общепризнанные предписания или убеждения в специфических моделях, по Куну);
- образ-идеал, выступающий для эпохи образцом стиля жизни (образцы, по Куну);

- субъект – творец и носитель культурной парадигмы. Конкретные люди, объединенные общей социокультурной эпохой, одним временем, в котором они живут и осуществляют свою культуротворческую деятельность (Кун в своей книге рассматривает научное сообщество ученых, признающих одну и ту же парадигму);

- общность жизни, судьбы, культурно-исторической миссии данного субъекта, которые находят свое выражение в ведущем типе отношений при решении общих смысложизненных задач;

- наличие общей социокультурной эмоции, общего жизненного настроения;

- самосознание субъекта культурной парадигмы, связанное с обретением самоидентичности, истинных смыслов своего социокультурного бытия;

- «духовные лидеры» эпохи, так называемые великие люди своего времени, процесс самоидентификации которых изоморфен такому процессу в отношении всей эпохи. Это люди, которые дают эпохе возможность осознания себя, дают слова для самоназвания эпохи, формулируют и декларируют те смысложизненные задачи, способы решения которых являются стержнем культурной парадигмы.

В исследованиях Н. Б. Бакач [3], Л. Канаевой [4] описываются следующие функции культурной парадигмы:

- интегрирующая функция (способность культурной парадигмы объединять общими целями, смыслами и способами решения жизненных проблем людей одной эпохи в единый социокультурный субъект; способность выступать фактором целостности культуры в единице культурного времени и пространства);

- дифференцирующая функция, которая позволяет каждой конкретной культурной парадигме быть отличной от других;

- рефлексивная функция (способность субъекта культурной парадигмы осуществлять самоанализ, оценку жизненного опыта предшествующих культурно-исторических эпох, выработку своего отношения к нему; способность к самосознанию);

- новационно-креативная функция (способность субъекта культурной парадигмы к продуцированию нового в культуре или отрицанию и разрушению старого (что, по мнению Н. Бакач, может быть рассмотрено как своего рода инновационная деятельность)). Благодаря этой функции парадигма раскрывает новую перспективу развития системы;

- когнитивная функция культурной парадигмы, позволяющая ей формировать общий для культурной эпохи стиль мышления, общий спо-

соб мировидения и миропознания. Парадигма формулирует оперативную идеологию (или систему верований);

- аксиологическая функция (выработка в рамках одной культурной парадигмы своей ценностно-иерархической системы, своего типа нравственного сознания и поведения, а также оценочных структур). Парадигма фиксируется в духовных ценностях и институализированных формах и поэтому, как считает Л. Канаева, отражается в художественных идеалах и этико-религиозных представлениях, в государственной политике и типах хозяйствования, в нормативных кодексах и каналах коммуникаций в межличностных отношениях и стилях жизни;

- конституирующая или регулятивно нормативная функция (культурная парадигма задает, диктует ведущие модели жизненных задач, модели самосознания и поведения, мобилизует потенциальные возможности оргструктур), способность качественно изменять характер внесистемных и внутрисистемных взаимодействий сообразно своим внутренним установкам;

- стилеобразующая функция культурной парадигмы (способность формировать в рамках одной конкретной культурно-исторической эпохи свой уникальный стиль жизни или общекультурный стиль, который выражается в эмпирических социокультурных фактах и явлениях).

Само понятие «танец», как справедливо замечает А. Фомин, лишь сначала кажется ясным и простым, а на деле – достаточно неопределенно. Затруднения возникают уже при попытке обозначить границы понятия. Наиболее распространенной является трактовка танца в качестве средства создания художественного образа в искусстве. Хотя в последнее время появились работы, в которых ограничение понятия «танец» рамками вида искусства ставится под сомнение. Среди авторов таких работ можно назвать А. С. Фомина, М. Н. Жиленко, Н. В. Атитанову, В. В. Ромма, А. Г. Бурнаева, Л. Егорову и др. Например, по мнению А. С. Фомина, такое ограничение сужает сферу социального функционирования танца. «Определить танец только как вид искусства – значит признать не танцем почти половину танцевальных проявлений», – считает исследователь в области палеохореографии В. В. Ромм, в свое время уделивший немало внимания данному вопросу [2, с. 25]. Наша позиция полностью совпадает с подобными мнениями. Анализ исследований последних лет показал, что танец не укладывается в жесткие рамки вида искусства, распространяется и на действия, не подходящие под категорию вида искусства, и является одним из самых распространенных явлений человеческой культуры.

Что же касается народного танца, то можно привести ряд характеристик, которые встречаются в отечественных справочных изданиях и теоретических работах по танцу. Среди них народный танец определяется как первооснова всех видов хореографии, один из древнейших видов народного искусства, уходящий корнями в древние ритуальные пляски, народные празднества, свадебные и другие обряды. Это танец, который рождается и совершенствуется в процессе развития того или иного народа. Но в то же время следует заметить, что до сих пор нет четкого определения данного феномена. Очертание понятия «народный танец» все еще допускает множественность трактовок, что создает определенные трудности при работе с ним. Ученые обращают внимание, что до сих пор отсутствует центр, координирующий изучение народного танца как единой многофункциональной системы, требующей комплексного научного подхода, объединения усилий специалистов разного профиля.

В различных исследованиях данный термин применяется либо как синоним танца фольклорного, либо, напротив, для того, чтобы от фольклорного танца отмежеваться, обозначая народным танцем более поздние слои танцевальной культуры, с обрядом не связанной. Предлагаются и иные возможности – включить в это понятие весь спектр разнообразных реалий народной танцевальной культуры, в той или иной степени восходящих к культуре традиционной. Помимо танца собственно фольклорного, сюда могут быть отнесены и явления бытовой танцевальной культуры, приобретшие относительную устойчивость в народной традиции [5, с. 4].

По мнению А. А. Соколова-Каминского, существующие терминологические сложности в какой-то мере отражают сложности в развитии самих явлений, связанных с танцем, наслоением на исконно традиционную культуру более поздних, вторичных явлений, всего того, что получило название «фольклоризм» [5, с. 4]. Мы, в свою очередь, согласны с мнением ученого, что современная наука о танце должна учитывать и то, и другое – и основу, и модификации.

На наш взгляд, народное хореографическое искусство необходимо рассматривать как важную часть художественной культуры, явление развивающееся, отражающее все изменения, происходящие в жизни определенного народа в конкретный исторический период, при этом учитывая особенности его национального характера.

В этнопсихологии существует понятие этнических констант, которые представляют собой бессознательные комплексы, складывающиеся в процессе адаптации человеческого коллектива (этноса) к окружающей

природно-социальной среде и выполняющие в этнической культуре роль основных механизмов, ответственных за психологическую адаптацию этноса к окружающей среде. Они сами по себе не имеют содержательного наполнения, а включают в себя лишь «формальные» характеристики, то есть представляют собой определенную и постоянную на протяжении всей жизни этноса форму упорядочения опыта, которая в соответствии со сменой культурно-ценностных доминант народа в течение его истории получает различное наполнение. Другими словами, в период смены модификаций традиционного сознания этноса этнические константы просто меняют свою одежду. Также их сравнивают с элементами мозаики, из которых складывается узор адаптационно-деятельностных моделей поведения этноса. Кроме того, как замечает С. В. Лурье, и адаптационно-деятельностные модели, и этнические константы бессознательны. Наполнение этнических констант конкретным содержанием представляет собой сцепление бессознательного образа с фактами реальности, или, если говорить на языке психоаналитиков, трансфер – перенос бессознательного комплекса на реальный объект [6, с. 20].

Исходя из этих положений, а также из представлений о пластических мотивах в хореографии (минимальных дискретных единицах танцевального искусства, которые отбираются из множества реальных жизненных движений, обобщают и заостряют свою характерность и выразительность, организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого [7, с. 10], мы предполагаем, что в каждом народном танце обязательно присутствуют этнические константные пластические единицы (мотивы), которые сформировались на самых ранних этапах зарождения этноса, в процессе его адаптации к природным и социальным условиям. Аналогично этническим константам в этнопсихологии эти этнопластические константы народного танца могут несколько менять свои «одежды», попадая в разные культурно-исторические условия. Тем не менее, именно они, как нам кажется, и составляют инвариантную основу танцевальных традиций того или иного народа, нации.

Проанализировав ряд работ, мы предлагаем свое определение народного танца и настаиваем на том, что народный танец, прежде всего, необходимо рассматривать как танец определенной нации и не ставить его толкование в зависимость от содержания понятия «народ», притом, что оно на разных исторических этапах может меняться. Под народным танцем мы имеем в виду танец, основанный на этнопластических константах, составляющих инвариантную основу танцевальных традиций того или иного народа и сформированных на самых ранних этапах зарож-

дения этноса или этносов, из которых образовалась определенная нация в процессе адаптации к природным и социальным условиям. В рамках конкретной культурной парадигмы, которая, объективируя ведущие смыслы эпохи, задает определенные предписания для различных сфер деятельности, в том числе и танцевальной, именно на основе своих этнопластических констант народные танцевальные традиции кристаллизуются, наполняются конкретным содержанием, которое соответствует ценностным ориентациям народа, как субъекта данной культурной парадигмы.

Таким образом, в исследовании народной танцевальной культуры мы акцентируем значимость этнонациональной специфики танцевального творчества определенного народа. В свою очередь, этнонациональная специфика формируется под влиянием базисных факторов (природно-ландшафтных, хозяйственных, социально-организационных), которые позволяют трактовать художественно-эстетические особенности того или иного народа как производную от его социокультурной жизнедеятельности в рамках определенной культурной парадигмы. И именно поэтому национальные танцевальные формы, национальный танцевальный язык, национальное танцевальное мышление и восприятие представляют собой более устойчивые образования, чем, к примеру, явления массовой танцевальной культуры, которые в большинстве своем весьма быстротечны и быстрозабываемы.

В то же время народные (национальные) танцы не могут оставаться совершенно неизменными. «Человек живет в мире убеждений, верований, идей своего времени, он вынужден жить, ориентируясь на этот значимый мир, “дух времени”, соотнося с ним свои действия. И этот мир, меняясь, меняет жизнь человека, его “сюжет жизненной драмы”. Такое изменение происходит с каждым новым поколением, так как предшествующее изменило значимый мир по сравнению с тем, каким оно его застало» [3, с. 79]. Освоив танцевальные традиции предков, каждое последующее поколение обязательно переосмысливает их и модифицирует, внося что-то свое, то есть созвучное своему времени, своим жизненным обстоятельствам и окружающей обстановке, а затем передает их, но уже обновленные, следующему поколению. Отсюда народный танец настоящего времени такой именно потому, что в нем отразилось настоящее всех прежних поколений.

Вполне закономерным нам представляется наблюдаемый примерно с 90-х годов XX века процесс так называемой стилизации народно-сценического танца. Поиск новых средств выражения национальных характеристик современного русского человека в танце не просто возможен, но и

необходим. Ведь эти характеристики не остаются постоянными, а претерпевают изменения, и порой существенные, в процессе адаптации нации в меняющихся условиях природного и социального окружения, в процессе смены культурных парадигм. Именно поэтому народно-сценический танец, в том виде, каком он существовал и получил широкое распространение в советскую эпоху, в настоящее время постепенно утрачивает свою актуальность. Все чаще его место занимают стилизованные народно-сценические танцы, то есть танцы, в которых на основе этнопластических констант народные танцевальные традиции кристаллизуются, наполняются новым, современным содержанием, соответствующим ценностным ориентациям современного человека. Ломаются каноны, созданные в советской народной хореографии, происходит синтез национальных движений с элементами танца модерн, джаз танца и другими направлениями современной хореографии. Все чаще балетмейстеры, работая с национальным танцевальным материалом, используют разнообразные формы пластики человеческого тела, подчас выходящие за пределы классических, общепринятых, употреблявшихся в системе народно-сценического танца XX века. Широкий спектр стилей, в которых используются в настоящее время образцы национальной хореографии, «обусловлен объемными выразительными возможностями народного танца, несущего в себе своеобразный код исторической памяти» [8, с. 3] определенной нации.

К сожалению, бытовая хореография современности чаще всего не имеет национальности. Использование новых средств связи, средств массовой коммуникации и информации, возможность выезда в разные страны мира – все это стало причиной формирования массовой танцевальной культуры, которая, по сути, является интернациональной. Национальные традиции же функционируют в основном только в сценических видах танцевального искусства, в которых окружающая действительность и различные события переосмысливаются с учетом специфики национальных характеристик народа.

На протяжении XX века народный танец прошел путь от народно-бытового танца к стилизованному народно-сценическому. При этом все изменения, касавшиеся народной хореографии в рассматриваемый период, были весьма существенными и происходили довольно стремительно. Одним из основных принципов развития народного танцевального искусства в XX веке является принцип его профессионализации. Поднимая на более высокий уровень исполнительское мастерство народных танцев, этот процесс способствовал еще и тому, что постепенно сменился носитель национальных танцевальных традиций от представителей простого народа к профессиональным исполнителям, балетмейстерам и

педагогам, что непосредственно сказалось и на развитии отечественной бытовой хореографии. Если еще в XVIII–XIX веках в ее развитии отмечалось «стремление к сближению с русской национальной культурой, к наполнению иноземных бытовых композиционных схем национальным содержанием и стилем» [9, с. 17], то к концу XX века в бытовых танцах современности практически не осталось ничего национального.

Развитие средств информации, связи, массовой коммуникации, доступность разного рода информации о народных танцевальных культурах предшествующих парадигм привели к тому, что современная танцевальная культура совмещает в себе их художественные доминанты как равноправные и воспринимает как сосуществующие с ней в едином временном пространстве.

В XX веке исчезают и последние технические препятствия к проникновению различных видов танцевального искусства разных народов в культурное пространство любой страны, любого континента земного шара. Отсутствие пространственно-технических барьеров в обмене хореографической информацией между танцевальными культурами разных наций нередко приводит к диффузии, заимствованию готовых танцевальных форм, к синтезу разных стилей и направлений в одном танцевальном произведении.

Литература

1. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – К.: Факт, 2000.
2. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. – Новосибирск, 2002.
3. Бакач Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дис. … канд. филос. наук. – Волгоград, 1998.
4. Канаева Л. Еще раз о резонансной природе парадигмы // Высшее образование в России. – 2000. – № 2.
5. Народный танец: Проблемы изучения: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. А. А. Соколов-Каминский; редкол.: Л. М. Ивлева и А. А. Соколов-Каминский. – СПб., 1991.
6. Лурье С. В. Теоретические основания этнопсихологических исследований истории культуры: автореф. дис. … д-ра культурологии. – М., 1998.
7. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Саранск, 2000.
8. Бурнаев А. Г. Танцевальная культура в контексте духовности мордвы: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Саранск, 1998.
9. Богданов Г. Ф. Основные этапы формирования и развития русского народного танца: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1988.

Ю. А. Гевленко
Кемерово

ТАНЕЦ КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРЫ

Духовной и художественной культуре необходимы специальные средства объективации, обобщения, а значит, материализации производимой идеальной предметности – знаний, ценностей, проектов, образов. Такими средствами становятся знаковые системы – языки культуры. Как бы ни было велико значение словесного языка, он не является единственной знаковой системой, используемой для этой цели духовным производством и духовным общением людей, равно как и художественным творчеством. Множество языков нужны культуре потому, что ее информационное содержание многосторонне, богато, и каждый специфический информационный процесс нуждается в адекватных средствах воплощения.

По мнению немецкого философа Вильгельма Гумбольдта, «язык – это объединенная духовная энергия народа, чудесным образом запечатленная в определенных звуках» [1, с. 349]. Мышление народа развивается в тех формах, которые может предоставить ему язык. Благодаря языку становится возможной специфически человеческая форма передачи социального опыта, культурных форм и традиций, через язык реализуется преемственность исторического сознания народа. История каждого языка неотделима от истории владеющего им народа.

Вопросу специфики языка искусства как знаково-коммуникативной системы отводится большое место в работах Ю. Лотмана. В частности, он утверждает, что «искусство представляет собой одно из средств массовой коммуникации, для того чтобы воспринимать передаваемую информацию, необходимо владеть его языком» [2, с. 154]. Реализация характерного для искусства – и по содержанию, и по форме – способа мышления, мышления в образах, потребовала создания специального языка, средствами которого можно было бы осуществить художественное моделирование мира. Это выразительный и гибкий инструмент, с помощью которого художник, творец передает все своеобразие присущего именно ему видения мира. Так возникают самостоятельные языки танца и музыки, которые входят в семиотический ансамбль сложных языков сценического искусства – в творчестве балетмейстера и танцовщика.

По мнению В. Ромма, «танец есть явление культурологическое, социальное, то есть общественное, историко-общественное или теоретико-

общественное. Ведь не может быть такого искусства, которое не было бы связано с определенной эпохой или моментом исторического развития. Не только танец, но и вообще культура, искусство есть продукт общественного развития, и подлежит ведению культурологии» [3, с. 60].

И действительно, не вызывает сомнения, что танец как феномен культуры является одним из важнейших естественных проявлений человека, во всей своей целостности и противоречивости. Он не только выражает всю палитру человеческих эмоций и чувств, но уже с момента своего возникновения играет важную социальную роль, несет в себе смысловые коды, ритуально закрепленные и передаваемые из поколения в поколение. Он объединяет людей, вырабатывая коллективный психологический настрой.

Очевидно, что любая творческая деятельность является общением, поскольку она есть способ заявить себя миру, выйти за пределы индивидуального, а значит, проявить себя в качестве субъекта общения. Основанием общения – диалога является мир смыслов, совокупность интенциональных референтов, формирующих поле общения, где происходит встреча – диалог. Не является исключением и искусство танца, так как в процессе его восприятия реализуется совместный переход исполнителя и зрителя из двух различных пространств в единое пространство диалога. Специфика этого диалога, по мнению М. Бежара, заключается в том, что танец воспринимается скорее не разумом, но телом. Именно тело откликается на динамичный пластический образ танцора, и через восприятие телесного ритма оно оказывается способным ассоциировать телесные движения с архетипическими образами памяти, на основании чего возникает переживание. Вместе с тем, танец имеет свои скрытые смыслы, свою логику. Предельный смысл понятия «танец» связан с абсолютной свободой, проявляющейся в упоении игрой формами, пространством, смыслами.

Соотнесенность как с вечными основаниями мира, так и с самыми современными нововведениями делает танец моделью тех процессов, которые вечно изменяют культуру. Не претендуя на исчерпывающий исторический анализ, приведем лишь несколько примеров. Так, в России, при Петре I возникает новая бальная культура. При нем появились ассамблеи и маскарады, где танцы занимали центральное место и стали важным средством общения, одним из важнейших инструментов сигнификации социальных отношений и структуры русского общества. Если первые ассамблеи были полисословными, то со смертью Петра они стали инструментом сословной стратификации. Они делились на частные, публичные и придворные. Порядок танцев, обстановка, одежда, аксес-

суары представляли собой особый код, имевший определенный смысл. Репертуар бальных танцев был разнообразным. Каждый из танцев был определенным знаком и выполнял определенную смысловую роль. Полонез был первым танцем, заменившим в XIX веке интродукцию танцевального вечера, в XVIII веке – это менуэт – «белый танец» – знаковое выражение освобождения женщины от «теремной культуры», включавшей множество запретов. Следующим танцем был вальс, затем мазурка и полька. Кульминацией вечера и последним танцем был котильон. На русских балах танцевали, помимо западных танцев, «казачка» и «русского», что выявляло стремление подчеркнуть самобытность русской культуры. В танцевальном искусстве России национальная специфика ощущалась всегда, однако во второй половине XIX века русская тема становится основной, что нашло свое отражение не только в движениях, но и одежде, аксессуарах и т. п.

Характер танца задавал определенный стиль разговора. При исполнении полонеза, кадрили, которые считались серьезными, этикетными танцами, романтические беседы были неуместны, а вот вальс считался интимным танцем, располагавшим к лирическим объяснениям, превращаясь в танец любви. Мазурка способствовала выявлению мужского начала, особенно в исполнении военных. Впрочем, семантика всех бальных танцев не была неизменной. Так, чопорная кадриль к концу XIX века превратилась в бальную игру, в которой нередко можно было найти «кабацкий» колорит. Место проведения балов влияло на их семиотику. В столицах и провинции языки бала отличались. Так, семиотическое пространство бала более регламентировано в Петербурге, чем в Москве, а в провинции могло изменяться до неузнаваемости. Бальная культура обладала собственной знаковой системой. Предметы, сопутствующие балу, приобретали свой язык. Со временем бальный танец проникал в народную среду, адаптировался к локальным формам традиционной народной пляски, приобретал новый вид, становясь формой бытового танца. Менялись социально-экономические условия, а вместе с ними и этнокультурные процессы.

В своем развитии русский народный танец прошел сложный путь творческого развития: каждая историческая эпоха находила свое отображение в пластике, в воплощении сюжетов и идейно-художественных замыслов его создателей и исполнителей.

Главным «поставщиком» образцов народных танцев всегда была деревня. Весь уклад крестьянской жизни с ее неторопливым течением, ритмичностью труда и быта, круговоротом дней, месяцев, времен года определял относительную устойчивость психологии, художественного вкуса,

характер произведений народного творчества. При всей кажущейся простоте народного танца в нем имеет место не только опыт прошлого. Все последующие поколения обогащали танцевальную культуру собственными смыслами, пониманием, художественным вкусом и идеалами, созвучными своей эпохе, выражая тем самым общественные и художественные потребности своего времени. Так каждое произведение народного танцевального творчества становилось образцом, в котором выкристаллизовывались лучшие черты народной жизни. По сей день любой хоровод, кадриль, перепляс содержат ярко выраженный смысл. Другой существенной национальной чертой русского народного танца является реализм, отражающий единство формы и содержания. Народ всегда находит соответствующую форму выражения той идеи, которую он решил воплотить в танце. Народ в танце все делает осмысленно и все связывает с жизнью. Например, в одних областях руки кладут на талию закрытым кулачком, а в других – открытой ладонью. Это объясняется тем, что Воронежская область черноземная и все лето народ возится в земле, занимаясь прополкой. Зелень травы и чернота земли въедаются в кожу и иногда целое лето не отмываются, и на гуляньях все прячут пальцы в кулачок. Отражая жизнь в танце, народ делает широкие обобщения, создает типические собирательные образы и преподносит их в художественной форме. Он чувствует специфику танцевального искусства, понимает, что нельзя обычными средствами передать в танце частный случай, показать отдельный бытовой факт, танец сейчас же исчезнет как произведение искусства и превратится в натуралистическую имитацию жизни. «Наблюдая за девушками на колхозных гуляниях, часто говорят: пока стояла, была более чем обыкновенной, пошла танцевать – обернулась красавицей» [4, с. 7].

Русский народный танец, имеющий свои характерные черты, связан с этапами развития национальной культуры, и, прежде всего с особенностями культуры края, где он формировался и развивался. К примеру, танцы Орловской, Курской, Брянской областей, Севера, Сибири и других регионов, при всем их общенациональном единстве, отличаются местными стилевыми особенностями, своеобразием композиционных приемов, различными оттенками пластического решения. Язык танца можно сравнить с неповторимым художественным «ключом», с помощью которого каждая отдельная танцевальная культура через особый поворот, через специфическую грань собственных возможностей и явлений отражает действительность и становится феноменом – миром явлений, данным в «актах чувственного восприятия», существующим в пространстве и времени, воплощающим в себе отношения, определяемые различными философ-

скими категориями. Язык танца также является своеобразным средством перехода имеющегося пластического материала танцевального искусства в форму художественного произведения с конкретным содержанием.

Танцевальный язык, подобно русскому языку, имеет свои областные особенности, особый стиль исполнения, свой «говор». Так, у жителей южных областей танец бешеный, разгульный, у северных – напряженный, тяжелый. «Народ не мог быть однообразен в своих плясках и танцах. И действительно, какие изумительные кружева плетут танцоры, какие только звезды – большие и малые – не выводят они, танцуя, какие хитроумные корзиночки, воротца, журавлиные гнезда не показывают эти одаренные затейники и выдумщики» [5, с. 45].

Несмотря на древность искусства танца, на современном этапе зачастую можно встретить схематичное его понимание. Все многообразие определений танца сводится при этом в основном к тому, что танец представляет собой последовательную цепь различных механических, ритмически организованных телодвижений, согласованных с душевным настроением исполняющего его человека. Восприятие мира как целого глубоко укоренено в человеческой природе, искусство же само является целостной, полифункциональной системой, отражает жизнь эстетически многогранно и целостно. Язык искусства не членит бытие на фрагменты, не фиксирует той или иной его аспект, а вырабатывает целостное миропонимание. Как в обыденном сознании людей политические, религиозные, эстетические и прочие убеждения не представляют обособленных, разложенных «по полочкам» сфер, так и искусство отражает их в контексте их реальных взаимосвязей. Оно возвращает аналитически расщепленному наукой миру его целостность, что обеспечивает значимость искусства на всех этапах человеческого развития. Но, как вдохновенно писал о танце Максимилиан Волошин, «мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную цельность в движении танца; космическое и физическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [6, с. 395]. Действительно, изменения в различных сферах культуры влияют на развитие танцевального искусства, и, в результате, танец отражает в себе всю историю культуры.

С развитием культуры происходит смысловая трансформация танца. Он перестает быть элементом строя жизни, основанной на мифологическом сознании, а становится самостоятельным видом искусства. Танец постепенно отдаляется от своего исконного состояния, и при этом теряет наивную непосредственность и органичность, становится внешней по отношению к человеку рационализированной силой. Восприятие мира как целого глубоко укоренено в человеческой природе, поскольку «ин-

дивиду трудно мириться с разорванными клочковатыми знаниями о себе, природе и обществе, которые заполняют ныне мир в связи с углублением специализации, дифференциации познавательного процесса» [7, с. 12].

К сожалению, современная массовая культура, выхолащивая внутреннее содержание, имеет тенденцию акцентировать внешнюю, формальную сторону. Так, например, современное танцевальное искусство в большей степени направляет внимание на спортивность и зрелищность танца. Игра чистыми формами, дробление образа, виртуозность, в которой часто отсутствует содержательность и главенствует эстетика метаморфоз, являются отражением скорости и ритма жизни современного общества. Такой отрыв от содержательных моментов в культуре приводит лишь к безудержной игре формами, которые теперь ни к чему не привязаны.

В современном искусстве можно выделить два возможных способа существования танца:

- танец как самостоятельная, сущностная форма деятельности человека, отвечающая его многовековым традициям и включающая в себя сакральный момент;

- танец как формальный, рационализированный язык культуры, который имеет свои законы функционирования.

Именно в этом своем втором качестве танец становится искусством, которое неизбежно нуждается в использовании коммуникативных средств языка телесной пластики. Это стимулирует развитие технической стороны танца, накопление культурной традиции, теоретического и практического хореографического опыта. Поскольку между духовным миром человека и реакциями его тела существует непосредственная связь, справедливо представление о теле как о пластической форме его души. Танец передает мысль через чувства, прямо запечатленные в образном танцевально-пластическом языке, через драматургию, заключенную в танцевальном действии. Смысловое значение, выразительность танцевального языка складывается из двух моментов – индивидуальной значимости выразительного движения тела танцовщика и универсального смысла человеческого тела.

Пластика человеческого тела как основа танцевальной выразительности и ритм как один из главных системообразующих принципов танца определяют специфику особого ритмопластического мышления. Танцевальное ритмопластическое мышление – это особый вид мыслительной деятельности. Оно невербально, способно нести общекультурное содержание и реализует присущий мышлению феномен понимания. Рождаясь, человек имеет тело как биологическую данность, как атрибут

и условие бытия, как объективную возможность существования в мире. Телесность – функционирование нашего тела в социокультурном пространстве и времени. Телесность вводит человека в символизм мира, то есть человек символически структурирует мир посредством своего тела в соответствии со смыслами, которые он придает окружающим его явлениям. Через телесность мы воспринимаем и становимся воспринимаемыми, являемся субъектами и объектами одновременно. Следовательно, тело проецирует вокруг себя культурный мир. Движение природного тела обретает характер подлинно человеческого движения, когда присутствует осмысленный жест тела по отношению к «другому» и открывает новое качество и возможности движения, которые не заложены естественным образом в физиологии. Жест – это выражение значения. С помощью жестов, мимики человек открывает смыслы мира, обнаруживает их значимость для себя. Таким образом, телесность – это единство природного и культурного, естественного и социального, это своего рода «пограничная зона» между социальной средой и миром субъективности, которая открывает человека и, одновременно, его ограничивает. Телесная активность встроена в любую форму человеческой деятельности, в том числе и социальную.

Феномен танца решает психофизическую проблему средствами пластического образа, в котором физическое и духовное слиты в единство. Подобно речи человека, обращенной к другому, танец, с одной стороны, ориентируется на свою коммуникативную универсальность и является выразителем общего; с другой стороны, как выражение индивидуального, он есть самое внутреннее, интимно-психологическое. Воплощение идеального первообраза в материальности телесного означает выразительный образ вещи, является символом. Телесный пластический образ является материальным и идеальным одновременно. Танец – это нечто большее, чем только пространственная конфигурация телесного, его сверхфизическое бытие состоит в его образной символичности. Телесный пластический образ – выразительная телесность, являющаяся творческим самовыражением внутреннего потока энергии, происходящего из глубин человеческого сознания и бессознательного и свободно открывающегося в мир в виде сменяющих друг друга телесных символических форм.

На основании вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что в любом обществе танец имеет важное культурно-семиотическое значение. Язык танца – жесты, мимика, телесная выразительность, позы – многозначны и экспрессивны, и в общем коммуникативном контексте они так

же важны, как и слово. С момента своего рождения природное «органическое» тело испытывает воздействие социальной среды и изменяется под ее воздействием. Происходит социальная модификация природного тела, физические качества приобретают социальный смысл и становятся элементами культуры. Тело является не только объектом культуры, но и субъектом, поскольку организация служит активным социальным агентом, выполняет определенные социальные функции. С точки зрения культуры тела танцевальное искусство ориентировано на самый высокий ее уровень. Развивая красоту человеческого тела и эстетические качества, танец создает гармонию физического и духовного состояния человека. Индивидуальное своеобразие и ценность произведения танцевального искусства определяются не личным замыслом балетмейстера и не более или менее удачным исполнением, а достоинством самого содержания танца, взятого в историческом и современном социальном контексте.

Необходимо отметить, что язык танца как основа хореографии рождает собственное значение, не имеющее словесного коррелята, воплощает интеллектуальное содержание, идейные концепции не в меньшей мере, чем любые другие бессловесные искусства. Танец достигает этого своими особыми путями, не претендуя на выражение мысли, заключенной в речи, разговоре, слове, не дублируя речь, а раскрывая идеи через передачу внутреннего смысла чувств и событий танцевального действия через элементы танцевального языка.

Итак, из вышеприведенных определений мы можем сделать вывод, что танец всегда не просто занимал определенное место в социокультурной реальности, но и отображал в себе всю культуру того или иного исторического времени в ее целостности, что на наш взгляд является важным фактором для исследования динамических процессов в танцевальной культуре. Чтобы осмыслить и понять процессы, происходящие в танцевальной культуре, необходимо рассмотреть данный феномен в ее целостности и в качестве составной части культурного пространства. Предпосылки культурного процесса составляют непосредственно те фундаментальные ритмы и циклы человеческой жизни, те пространственные и временные аспекты жизнедеятельности, которые образуются благодаря смысловым связям этой жизнедеятельности. Все жизненные проявления человека как субъекта определенной культуры закрепляются теми или иными обрядами, ритуалами, нормами, которые являются смысловыми единицами культурного порядка, регулирующими процессы человеческой жизнедеятельности. Каждый смысл всегда особенным образом представляет универсальность мира, в котором живут люди.

Таким образом, танцевальное искусство как универсальный язык и смыслопорождающий механизм культуры, есть, с одной стороны, воспроизведение в его специфических формах этой культуры, то есть конкретно-исторического образа жизни людей различных эпох и этнических регионов, а с другой – это утверждение и развитие отражаемого образа жизни, отражаемой культуры. По словам С. Махлиной, «это сложный механизм диалектики культуры и искусства, образа жизни и его художественной равнодействующей» [8, с. 150].

Литература

1. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М., 1985. – 451 с.
2. Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. – СПб., 2002. – 542 с.
3. Ромм В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. – Новосибирск, 2002. – 456 с.
4. Захаров В. Вечно живой родник. Региональная культура: Обычаи, обряды, песни, танец. – М.: ГАСК, 2003. – 566 с.
5. Казьмин П. О русской народной песне и ее исполнении. – М., 1947. – 146 с.
6. Волошин М. Танец // Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 165 с.
7. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к движению смыслов: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Саранск, 2000. – 18 с.
8. Махлина С. Семиотика культуры и искусства. – М., 2000. – 395 с.

Н. И. Барсукова
Сочи

СРЕДОВОЙ ДИЗАЙН ПОСТМОДЕРНИЗМА КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ

Современный этап постмодернизма, который мы называем зрелым, собрал в единое целое не только всю художественную практику, но и все виды проектной культуры, куда составной частью входит средовой дизайн. Новый дискурс предметно-пространственной среды возник в 70–80-е годы XX века параллельно с эстетикой постмодернизма и ее концептами – децентрализацией, полистилистикой, остроумием, оригинальностью, повышенной цветоносностью. На смену композиционной логике в архитектурно-дизайнерском творчестве пришла принципиально иная логика текста, допускающая игру смыслов, кодов, аллюзий, ведущая к интертекстуальности.

Такая взаимозависимость привела к возможности рассмотреть *среду* не с позиций анализа внутрисредовых эстетических параметров, а как одну из основных *эстетических категорий постмодернизма.* На современном этапе постмодернизма стала возможна новая трактовка закономерностей художественной организации среды как системы, проникнутой ощущением единства, неразрывности и безграничности всего предметно-пространственного мира в целом с учетом прошлого опыта в его конкретных формах.

Отметим принципиально иной подход к средовой проблеме в дизайне – в центре внимания не разрозненные и дифференцированные среды, средовые системы, комплексы и структуры, а Среда как единая эстетическая система. Среда, отражающая поиски гармонии человека с Универсумом, в которой органично существуют компоненты: *пространство – форма – функция – цвет – свет – звук – человек, открытый Универсуму.*

Одной из особенностей зрелого постмодернизма как духовного состояния эпохи является отношение к среде обитания человека с позиций универсального гуманизма и органики. Эти философские понятия включают теперь все живое – человечество, природу, космос, Вселенную. В проектной культуре появляется интерес к индивидуальности человека через достижение его личной, а не социальной свободы и возможности создания гуманизированной индивидуальной среды.

Наряду с уже известными в теории дизайна признаками средового подхода – образ жизни, норма поведения и способ функционирования человека, целесообразность, сомасштабность, самостановление, хочется обратить внимание на те, которые, как нам кажется, непосредственно обусловлены постмодернистской эстетикой. Это многостилье, или полистилистика, многослойность и множественность, парадоксальность и ассоциативность смысловых связей, внимание к деталям (все важно, нет ничего второстепенного), симультанность, образующие новую динамичную целостность человеческой жизни.

Богатый воображением, такой комбинаторный язык выражения открывает гораздо больше возможностей для индивидуализации жилой среды. Именно на этом основываются принципы универсального проектирования, то есть проектной культуры как таковой, в зрелый период постмодернизма. Аутентичность личности в такой предметно-пространственной среде проявляется не только через организацию быта, но и бытия, когда «опредмечивается» замысел, материализуется и реализуется метафора «человек – это образ мира», а в качестве основных символов художественного формообразования выступают «мир», «дом», «человек».

Такая индивидуализация художественной среды создается сочетанием многообразных формальных, пластических и символических качеств в конкретной средовой ситуации и способностью говорить рефлектирующим метаязыком не только о человеке и его идеализированном мифологическом статусе, но и о самой этой мифологии и культуре в целом. В результате средовой дизайн становится феноменом, где мифопоэтическая парадигма «человек и его бытие» выступает как синхроническое целое.

Вопрос отбора критериев, которые полагаются в основу отражения окружающего человека пространства, решается следующим образом. Среда, в которой мы живем, предлагает нам определенные возможности и питает нас постоянным потоком впечатлений, поэтому она влияет на формирование нашего сознания в соответствующем направлении. В этом смысле можно говорить о среде как потенциальном тексте культуры. Синергетические аспекты данной проблемы обусловлены тем, что рукотворная окружающая среда не только отражает данную эпоху и культуру, но и является выражением внешней и внутренней жизни человека.

Если предположить, что «дизайн-объект является одновременно и вещью, и выражением представлений-понятий человека о мире, то есть своего рода “словом”» [1, с. 8], то средовой дизайн эпохи постмодернизма также предстает своеобразным текстом культуры. Более того, вещи в средовом дизайне высветвляют особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, то есть, опять же, некий текст. Этот текст обладает смыслом, который может быть воспринят прежде всего как стремление к свободе и гармонии человека с окружающей его средой.

Переход к особому пониманию среды как текста, к эмоционально окрашенной игре со смыслом в средовом дизайне развивается в русле общеэстетических постмодернистских универсалий под влиянием философских и идейных установок постструктурализма. В данном случае достаточно упомянуть концепцию Ролана Барта [2]. Свойственное постструктурализму представление о всяком современном мышлении как о преимущественно «поэтическом», онтологизация понятия «текста» («повествования»), ставшего эпистемологической моделью реальности как таковой, неизбежно выдвинули на первый план науку о художественном тексте. Всякая наука, даже и не гуманитарная, отныне, согласно постструктуралистским представлениям, отчасти является «наукой о тексте» или формой деятельности, порождающей художественные тексты [3].

Вместе с тем реализованная (актуализированная через вещи) среда в этой концепции должна пониматься как сам текст, то есть как результат

наложения на ровное открытое пространство некоей сети, плетения, текстуры как материи в ее «овеществленной» форме. Глубокий философский взгляд на вещь как на живую субстанцию человека и природы, энергетически заряженную микро- и макропространством, находит в культуре постмодернизма целостное воплощение в предметно-пространственной среде, отразившейся и в поисках дизайнеров одежды.

Так, например, в 1994 году японский дизайнер К. Цумура разработал концептуальный проект «Последний дом» – нейлоновое пальто, состоящее из 40 карманов, способных вместить в себя все необходимые для жизни вещи, которые могут одновременно служить естественным утеплителем. Тема «теплого, уютного дома» имела продолжение и в коллекции 1999 года, в которой в качестве ткани использованы одеяла, набитые пухом. Особое место здесь занимает постмодернистская ироническая игра, которая выходит на первый план, не заслоняя тем не менее глубокий философско-культурологический подтекст проекта.

Такой игровой постмодернистский подход может сформировать целый пласт культуры в одной среде. Австрийский дизайнер Ханс Холляйн при проектировании «Австрийского туристического агентства» в Вене активно использовал прием полистилистики, вызывающей различные ассоциации и почти неуловимые ссылки на зарубежные страны и путешествия: бронзовый купол Индии, экзотические пальмы, напоминающие о южных солнечных странах, руины античных колонн Греции и Италии. Такая среда обладает и функциями ориентации, информации и обучения, соединяющиеся в таком культурном контексте в единое целое. Подобные стилевые метаморфозы исключают педантичную стилизацию, но предполагают намеки, аллюзии, подсказки, для того, чтобы зритель мог домыслить, включиться в игру.

Новый интерпретационный подход постмодернизма раскрыл новые возможности творческой реализации художника-интеллектуала. Любовь постмодернистских архитекторов, дизайнеров и художников не только к иронии, игре, но и к «знакам и письменам» отражается и в создании *тематических домов,* имеющих абсолютную структурную оригинальность и новизну. Это проявляется в характере формирования средовых и архитектурных концепций, во введении в средовой дизайн и архитектуру весьма сложных интеллектуальных операциональных процессов и новых принципов, которые, в свою очередь, и воздействуют на средовое формообразование и формальный строй архитектуры.

Это – «Дом-бинокль» Ф. Гери (Калифорния), дом-гейзер «Торре Акбар» Ж. Нувеля (Барселона), «дом-вращающийся торс» С. Калатравы в шведском городе Мальмё, дом-рыба Ф. Гери (ресторан «Фишданс»

в Японии), «Танцующий дом» в Праге – (Фрэнк Гери вместе с Владо Милуничем). «Танцующий дом» не только имеет программное название, но и отражает целый пласт американской культуры, он посвящен голливудским танцорам Джинджер и Фред и представляет собой фактически два дома – стеклянный (женская фигура с «развевающейся юбкой») и высокий круглый дом рядом (мужская фигура).

В основе таких своеобразных *домов-посланий* лежит убеждение, что архитектура – это кров с символами (Роберт Вентури), обратная отдача которого предстает в виде философии, центром которой становится человек и окружающий его Космос в транскрипции духовного созерцания. Эстетический опыт, таким образом, проникая в дизайн, привел к эстетизации всей человеческой жизни и жизненного пространства в эпоху постмодернизма, когда средовой дизайн не только выполняет присущие ему функции, но и становится изображением символических содержаний и художественных тем.

Подобную жилую среду по заказу своих клиентов создают многие известные зарубежные архитекторы-постмодернисты – Р. Вентури, Ч. Дженкс, А. Исодзаки, Ж. Нувель, Р. Бофилл и др. Они придают ей с помощью определенных знаков антропоморфный смысл: визуализация замысла осуществляется через индивидуальные коллажи знаков, рассказывающих о путешествиях, биографии хозяина дома, его профессии, привычках, то есть обо всем том, что и составляет образ жизни человека в контексте культуры.

В художественной культуре постмодернизма очень широко используется трактовка жилой среды как микрокосма – в архитектуре и дизайне часто стремление в микрокосме индивидуализированной жилой среды передать макрокосм, универсальные ценности, включающие в свою систему все, что окружает человека, природу, космос, Вселенную.

Трактовка дома как макрокосма в микрокосме в буквальном смысле воплощена у Ч. Дженкса, в его «Тематическом доме» в Лондоне. Пространственное и функциональное решение здесь объединяется визуальным рядом на тему природы и культуры при помощи солярных знаков, орнаментов галактики, космоса в их историко-культурном развитии. Современная архитектура позднего постмодернизма отражает, таким образом, мироощущение современного человека – его склонность к рефлексии, исповедальности, осознанию себя в космосе. Поэтому наряду с конструктивной оригинальностью и функциональностью постмодернистской архитектуры и средового дизайна в такой тематической среде на первое место выходит изображение символических содержаний и художественных тем.

Среда как искусственно созданное человеком, системно и целостно преобразованное и отграниченное от внешнего мира пространство в эстетике постмодернизма приобретает уникальный характер исповеди. Проникновение в средовой дизайн *семиотических* теорий порождает феномен под названием *среда как текст культуры,* концепция которой основывается на видении новой динамической целостности человеческой жизни, в которой искусство, наука и религия являются одним целым. Жилая среда как *исповедальный текст культуры* в постмодернистской эстетике становится примером нового отношения к природе, культурным связям и более глубокого осмысления внутренней жизни человека. Она существует как особая форма бытия, способная эмоционально и энергетически передавать информацию не только о самом человеке, проживающем в этой среде, но и об огромном культурном пласте. Можно предположить, что такая среда несет в себе возможность существовать как самоценный культурозначимый микромир.

Примером создания подобной среды можно назвать синтетическую среду, включающую в себя среду обитания и производственную среду мастерской художника, способной вместить в себя не только все необходимые ипостаси быта и бытия, но его микрокосм, мироощущение и философию. Керамическая и живописная студии, выставочный зал и сад неотделимы от жилого пространства и существуют как единое целое, где *творческо-деловой компонент* выступает как структурообразующий феномен.

Эта естественная среда возникновения произведения искусства создана в «Музее керамики и живописи Юрия Новикова» (Сочи). Однако здесь разыгрывается принципиально другая, нежели замкнутая на себя музейная ситуация – среда эта рассказывает не об этапах творчества, а о целом мировоззрении и жизненной философии художника. Интимная по размерам и по ощущениям (экскурсанты фактически приходят домой к художнику), среда эта развивается как художественная ценность. С позиций дизайна среды открытость таких средовых элементов в музейном пространстве означает особые приемы их функционально-пространственной организации, прежде всего принцип разделения на рабочие зоны, вмещающие, так или иначе, специализированные функционально-технологические процессы и коммуникационные русла, обеспечивающие перемещение экскурсантов и посетителей, и взаимосвязанность с жилой средой.

Дистанция между художником и зрителем, часто бывающая непреодолимой, в данном случае растворяется в единой среде, где искусство предстает как «живой» процесс в момент его становления. В созданной

среде художественного процесса, таким образом, возникает непрерывная цепочка – произведение искусства, автор, адресат и заказчик – которые существуют и каждая отдельно, и в их взаимосвязи. Творческо-деловая среда эта позволяет отдаться творческому процессу сполна, но не чувствовать себя при этом «отшельником», оторванным от общества и собственного зрителя. В результате создается особая визуально и энергетически активная многомерная предметно-пространственная среда, которая полностью поглощает в себя реципиента, подчиняет его своим законам, овладевает его психосоматикой.

Такой подход напоминает существующие прецеденты описания искусства как «живого», постоянно осуществляемого процесса. Примерами могут служить эссе русского искусствоведа Н. Н. Пунина, реконструирующего среду и художественный процесс создания произведений, тексты отца Павла Флоренского, который считал, что художественные формы живут только в среде своего создания или в среде, предназначенной для них изначально. В такой художественной среде появляется ценность рассмотрения произведений искусства в момент их становления, а не застывших в исторических рядах. Творческие работы здесь активно живут самостоятельной жизнью и создают цветовые и пластические акценты, – другими словами, организуют среду, в которой обитают. В этой среде творческие работы художника обретают особую силу синергетических взаимосвязей не только друг с другом, но и со зрителем. Такая самоорганизующаяся художественная среда требует от человека, общающегося с ней, взаимодействия и художественного сопереживания.

Объединяющим концептуальным элементом этой среды в целом служит композиционная и художественная доминанта двусветного выставочного зала – шестиметровая расписная изразцовая печь. Печь функционирует, отапливает дом, и в то же время является художественным произведением, частью экспозиции. Выполненная в традициях дворцовых печей петровского стиля, она, тем не менее, не имеет аналогов в мировой художественной практике. Во-первых, это самая высокая изразцовая печь в мире, ее высота была задана высотой зала, в результате – ее форма и шестиметровая высота как бы подчеркивают символическую направленность в Космос.

Во-вторых, это своеобразная *печь-послание* потомкам – в сюжетах лицевых изразцов воплощены многие биографические факты художника, его семьи и друзей, показанные в контексте культуры, – любимые места, путешествия по странам мира и по городам России. Лицевые пластины сюжетных изразцов имеют пояснительные подписи (так воплотились петербургские и московские традиции русского изразца XVIII века), сочи-

ненные художником в иронично-игровой форме, они передают его мироощущение, взгляды на жизнь, его философию и судьбу. Такое введение в среду элементов, символически соединяющих прошлое, настоящее, будущее, является примером гармонизирующих тенденций проектной культуры. Фактически в стилизованной форме запечатлена вся жизнь художника от самой первой жизненной точки, все наиболее значимые события жизни – рождение, учеба, муштра в армии, рождение детей.

Печь Новикова фактически становится философско-смысловым центром творческо-деловой среды, она «помнит» не только яркие события и лучшие моменты в его жизни, но и отражает жизненную философию художника – оптимизм и радость от созидания и общения с друзьями, исполненные и неисполненные желания, чувство юмора, помогающее пережить все невзгоды, необходимость духовного самосовершенствования. Такое метафорическое отношение к природе и культурным связям в средовом дизайне постмодернизма есть отражение более глубокого осмысления внутренней жизни современного человека.

Семантика печи в русской культуре всегда была связана с объединяющими семью и быт функциями. В постмодернистском дизайне изразцовая печь становится сложным средовым объектом: сохраняя свою функциональность и конструктивные черты, приобретает свойства исповедального текста культуры, передающего возможность возвращения к истокам, когда человек воспринимал Мир как целостную систему и себя в нем как часть. Сюжеты и символика печных изразцов Новикова вобрали в себя цельную картину мира – Космос-Природа-Человек-Культура, живое знание, осознание и реализацию предназначения человека и его будущего. Например, использование многоаспектной семантики Древа жизни, которая важна для установления подобия Мира и Человека (Макрокосма и Микрокосма):

• как модель Вселенной (в горизонтально-вертикальной структуре Мирового Древа условно объединены понятия о пространстве и времени);

• как идея сохранения преемственности поколений, способности к возрождению.

Насыщенная символикой, такая жилая среда приобретает не только интимное, но и надличностное эмоциональное существование.

Магия печи и камина в жилой среде связана с живым, открытым огнем и теплом и напоминает о метафоре «домашний очаг». В современном обществе камин пользуется особенной любовью человека, отсылая к тем временам, когда наиболее значимым в системе дома был очаг. В какой-то степени это связано с новой позицией относительно удобства и комфорта окружающей человека предметно-пространственной среды,

формировавшейся и на Западе, и в России в конце XX века в контексте эстетики постмодернизма. Под комфортом стали подразумевать прежде всего комфорт жилой среды, включающий такие понятия, как тепло, прохлада, удобство, свет, тень, огонь. Особенно привлекательно эстетическое и психологическое воздействие огня в камине на человека, что оценили в последнее время.

Концепция жилой среды как воплощение макрокосма реализована в еще одной работе художника-керамиста Юрия Новикова – в тематическом расписном изразцовом камине-панно, выполненном в майолике на тему славянской мифологии. В основе его сюжетов лежат «Славянские веды», воплотившие представления и художника, и заказчицы о мироздании, миропорядке и представленные как особый мир, как образец жизненной философии и культурных связей.

Название камина «Забавы Велеса» дала сама хозяйка. Сопричастность заказчика, вовлеченного в процесс создания собственной жилой среды, – одна из особенностей постмодернистского культурного пространства (постмодернистский подход проявляется и в игровой форме названия). Новикову удалось в символике камина в художественной форме передать основы славянской ведической культуры, когда сакральным для человека было все – земля под ногами, место человека в мире, его отношение к богам. В славянской мифологии Велес традиционно почитался как покровитель домашнего скота, бог богатства и семейного благополучия. Велеса можно считать именно славянским богом, имеющим различные воплощения.

Как известно, отчуждение человека от природы, Бога, от самого себя ведет к калейдоскопичности и расколотости сознания, и такой переход художественной практики на платформу современного универсального гуманизма, чье экологическое измерение обнимает все живое – человечество, природу, космос, Вселенную, является, на наш взгляд, позитивным философским отличием позднего постмодернизма.

Художник вносит свою лепту в развитие современных представлений о языческой Руси, о мифологическом сознании древних. Для воплощения замысла Новиковым была создана своя художественная система орнамента на основе символики и семантики славянской вязи. В этой сложной орнаментальной системе художник пытается передать не только стремление к целостному, поэтически прочувствованному постижению мира как концентрированного отражения славянского бытия, но и символы, особенно близкие заказчице. В данном случае это солярные знаки, выполняющие функции оберега в славянской мифологии: знак равностороннего креста, помещенный внутри солнечного круга, для обозначения

повсеместности его света, как выразитель идеи пространства, громовой знак с шестью спицами (в индоевропейской традиции этот знак означает колесо судьбы). Они важны для культуры не только как мировая формула бытия и разумного творения – левосторонний и правосторонний «коловорот» означают и две ипостаси славянского миропонимания – правь и явь. В данном случае это была возможность управления восприятием будущих хозяев дома путем воздействия на их жизненные концепции, в частности на процесс поиска символической идентификации (философия иконографии включает в себя и цифровую символику, передающую ритмические циклы мироздания).

Созидательно-жизнеутверждающая орнаментика камина, вобравшая в себя проблемы взаимоотношения *человека, его земли и космоса,* делает его своеобразным алтарем. Это визуальный ряд на тему природы и культуры при помощи солярных знаков, орнаментов галактики, космоса дан в их историко-культурном развитии. Каждый образ или орнамент несет в себе определенную метафорическую информацию, которая в целом является систематизированной мифологией русского народа языческой поры. Это образ Вселенной, в которой зафиксировано представление теперь современного человека о мироздании, Космосе. В этом смысле в понятии «среда» воплотилась неразрывная связь микрокосма человеческого Я со всей Вселенной, с макрокосмом и культурой предков. Можно предположить, что такая среда несет в себе возможность существовать как самоценный культурозначимый микромир. Это обусловлено, как видится, тем, что у современного человека возникла потребность не только познать объективные законы мира, но и представить их системно, как миропорядок, выявив его значение для развития личности.

Подобные примеры в полной мере отражают многие тенденции в современной художественно-проектной практике – в микрокосме индивидуализированной жилой среды не только передать макрокосм, универсальные ценности, включающие в свою систему все, что окружает человека, природу, космос, Вселенную, но и создать художественные произведения, способные вместить в себя информацию огромного пласта культуры. Эти произведения образуют среду, насыщенную культурными ассоциациями, в которой возможна максимальная экспрессивная выраженность в формальных признаках и образуемых ими смыслов. В этом видится возможность «счастья конструктивного совладания со строем практической жизни и в то же время экзальтации нашего духовно-дематериализующего, безбрежного прорыва к… Солнцу, к Богу, к звездам, в Небо… к вершинам идеализированного единения с Универсумом» [4, с. 78].

Средовой дизайн зрелого постмодернизма отражает, таким образом, мироощущение современного человека. Поэтому наряду с конструктивной оригинальностью и функциональностью постмодернистской архитектуры и средового дизайна, в такой тематической среде на первое место выходит изображение символических содержаний и художественных тем. А сама среда обитания человека, несущая огромный объем информации о культуре, объединяющей и закрепляющей представления о законах природы, выступает и как одно из средств *коммуникативной* деятельности, связывающей людей через пространство и время.

Литература

1. Жердев Е. В., Фрейверт Л. Б. Интериоризация универсалий художественного формообразования в объектах дизайна // Дизайн среды. – М.: ВНИИТЭ, 2005. – Вып. 2. – (Серия «Проблемы современного дизайна»).
2. Барт Р. Удовольствие от текста / Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
4. Тасалов В. И. Светоэнергетика искусства. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.

Е. Н. Лиханина
Кемерово

МОНТАЖ КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ МИРА В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Бурное, богатое событиями XX столетие характеризуется стремительностью перестройки сознания людей, ломкой старых представлений и форм жизни. Все это требовало от искусства не только отклика на происходившие события, но и переосмысления форм своего проявления. Почти одномоментно во многих видах искусства в начале века появилась новая форма – «монтаж».

Монтаж, по мысли кинокритика и публициста В. И. Пудовкина, означает не сборку целого из частей, не подмену этим словом понятия «композиция», но всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами, раскрытие и разъяснение в произведениях искусства связей между явлениями жизни.

В XX веке монтаж определился как тип мышления, как способ организации разнообразного материала в художественное целое. Известный теоретик искусства В. Шкловский, рассматривая проблемы монтажной

методики, приходил к знаменательному выводу, что вне монтажного восприятия, вероятно, восприятия нет. «Мы воспринимаем мир монтажно, то есть мы видим в мире то, что нам нужно, на что мы настроены. Остальное отодвинуто» [6, с. 143]. С этим утверждением нельзя не согласиться, так как мышление человека в определенном смысле «монтажно», а значит, и мир мы воспринимаем соответствующим образом. Из многообразия фактов и событий, переживаемых человеком, он отбирает в своей памяти наиболее яркие сцены и эпизоды и даже в своих автобиографических заметках опирается на них, как на этапы своего развития. Все второстепенные моменты устраняются его памятью.

«Линия дня» любого человека представляет собою сплошной поток резких монтажных стыков, где причудливо переплетается смешное и трагическое, радость и огорчения, калейдоскоп лиц, событий, впечатлений, пестрый материал увиденного и услышанного. В практической жизни современного человека монтаж применим почти всюду: монтируется большинство изделий в промышленности и технике – от одежды, станков и домов до космических станций. Вероятно, монтаж никогда не пустил бы столь глубоких корней во всех сферах деятельности человека, если бы он не был теснейшим образом связан с природой человеческого восприятия – одного из звеньев процесса познания.

Элементы применения монтажа отмечаются в различных видах искусства. В кино его появление связано с именами С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Дз. Вертова, Э. Шуба. В фотоплакате – Дж. Хартфильда, в режиссуре – Вс. Мейерхольда, в искусстве художественного слова – В. Яхонтова.

Чрезвычайный интерес представляют возможности монтажа в литературе. Еще в первых десятилетиях XIX века исследователи открыли в журнальных формах новый принцип организации материала. В XX веке этот принцип не только возрождается в литературе, но и стремительно вторгается в кино и телевидение, где подвергается трансформации и приобретает новые значения и смыслы. Проблема, связанная с отношением литературы и периодической печати, касается не только активного воздействия нехудожественного контекста на восприятие художественного произведения, но и использования нехудожественных элементов прессы в формах развертывания литературного повествования. Углубляясь в стиль В. Розанова и Б. Пильняка, эту сторону вопроса фиксировал В. Шкловский. Исследователь обратил внимание на то, как Розанов вводит в свои тексты целые газетные статьи, как газетный монтаж врывается в композицию крупных литературных произведений писателя. «Может быть, также сама резкость переходов Розанова, немотивированность связи частей появились сперва как результат газетной техники и только

после были оценены и закреплены как стилистический прием» [7, с. 10]. Аналогичное воздействие журналистики на прозу В. Шкловский обнаружил и в творчестве Б. Пильняка.

Известно, сколь велико значение монтажа в кинематографии. С появлением русского кинематографа в этот термин с сохранением его основного значения стал вкладываться более широкий смысл. В конечном счете, это слово стало выражением понятия «творческая сборка», «творческий синтез».

Что касается изобразительного искусства, то о монтажных возможностях здесь можно писать научные трактаты – по каждому роду творчества – от наскальных рисунков и полотен Босха до фресок Риверы.

В скульптуре этот принцип работы тоже проявлен довольно наглядно. Скульптор знает, что, если он блестяще закомпоновал группу в основном ракурсе, это всего лишь часть работы. Надо, чтобы смысл и музыка композиции не пропадали при медленном обходе вокруг нее.

Монтажный метод особенно активно использовался в 1920–1930-е годы в такой форме клубной работы, как литмонтаж, и означал, по определению теоретиков того времени, составление отдельных кусков из разных материалов в одно целое произведение. Материалом могли служить стихи, рассказы, статьи, извещения из газет, речи, постановления, приказы и т. д.

Монтажны, как уже отмечалось, современная драматургия и режиссура. Монтажный принцип построения спектакля широко реализуется во многих театрах и постановках. И творческие открытия в этом плане делал театр не после кино, как принято считать, а вместе с ним, параллельно и специфично. Это работы Мейерхольда, Вахтангова, Пискатора, Брехта.

В основе технологии монтажного метода лежат требования, которые предъявляются к кинодраматургии. Они аналогичны тому, что мы требуем и от драматургии концертного действия. Различие заключается в том, что кинодраматург создает произведение в одном определенном жанре (например, киноповесть, лирическая комедия, исторический фильм, музыкальная комедия и т. д.). Драматург же концертного действия добивается синтеза самых различных видов искусств – театра, кино, эстрады и цирка.

Монтажная организация материала в сценарии театрализованного представления создает условия, при которых у аудитории возникают мысли не только по ходу действия, сколько о ходе действия. Поэтому с педагогической позиции необходимо «факты жизни» и «факты искусства» связывать между собой таким образом, чтобы узлы были очевидны, события не следовали одно за другим. А в промежутках между ними могло родиться суждение. Такой эффект рассчитан на то, чтобы вызвать

у зрителя реакцию, заранее предусмотренную авторами. Зритель в процессе восприятия субъективно (с его точки зрения) приходит к мысли (выводу) самостоятельно. Объективно эта мысль (вывод) планируется авторами. Таким образом, определенный вывод, запланированный в сценарии, становится достоянием аудитории в результате ее субъективной деятельности – ситуации художественной самодеятельности.

Эта ситуация схожа с первым юношеским открытием в искусстве С. Эйзенштейна – «монтажом аттракционов». Напомним, что аттракционом он называл «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» [8, с. 457]. Подразумевалось такое соединение огромных кусков, при котором они должны вызвать прямую эмоцию зрителя, как бы не обращаясь к другим ассоциативным рядам, к смысловому заполнению.

Использование технологии монтажного метода в ситуации художественной самодеятельности и «монтаже аттракционов» позволяет организаторам праздничных форм культуры подвести зрителей к самостоятельному осмыслению идей, положенных в основу театрализованных представлений и праздников. Таким образом, при помощи монтажа создается благоприятная атмосфера, условия, когда через анализ сценической информации аудитория приступает к самостоятельному действию.

Стремительное проникновение монтажа во все сферы человеческой деятельности связано, с нашей точки зрения, с признаками, актуализировавшимися в искусстве истекшего столетия. Эти признаки выделяет Н. А. Хренов в своей книге «Социальная психология искусства: переходная эпоха». Автор, соотнося современный художественный процесс с природой новой культуры, указывает на: а) разрушение традиционной эстетической иерархии и возникновение «экстравертивной» ориентации новой культуры, то есть ее обращенность не на себя, а на культурные ценности, характерные для других цивилизаций; б) возникновение новых отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры; в) массовизацию культуры как барьер для развития традиций, культивирующих личностные пласты творчества; г) затухание традиций печатной культуры (кризис «литературоцентризма») и эскалацию зрелищного пласта культуры; д) интерес к бессознательным пластам истории как реакцию на кризис гуманистических ценностей и рационализма вообще; е) разрушение традиционной эстетической иерархии и возвращение в истории к исходной ситуации; ж) реабилитацию некогда отвергнутых слоев в развитии художественного процесса и идеи циклического движения истории [3, с. 341].

При исследовании вопросов общности монтажа как способа отражения мира в культуре XX столетия некоторые признаки представляют для нас особый интерес. Рассмотрим их поочередно.

Остановимся на признаке – затухание традиций печатной культуры (кризис «литературоцентризма») и эскалация зрелищного пласта культуры. В рамках наших размышлений возникает необходимость применения в исследовании художественного процесса XX века новой методологии, которая заключается в переключении внимания с конкретных фактов на общие тенденции. Это объясняется не только тем, что этот век завершился и что плодотворнее изучать искусство в больших, нежели кратких длительностях истории, но тем, что искусство XX века развивалось в контексте особой культуры, не продолжавшей старую, а находившейся по отношению к ней в оппозиции. Бердяев точно сформулировал ощущение исключительности новой истории, утверждая, что «мы выходим из всех привычных исторических берегов» [1, с. 21].

Н. А. Хренов обращает внимание на радикальные общественные изменения, которые сопровождаются неудовлетворенностью художественной литературой, еще недавно беспредельно владевшей вниманием масс читателей. Таким образом, возникает кризис литературных жанров и форм. Функции интегрирующей литературной формы приобретает литературный журнал. Становится очевидным, что традиционные эстетические формы организации литературного материала (роман, повесть и т. д.) оказываются неспособными отразить новое ощущение жизни. Так, например, роман, прочитанный в «толстом» журнале и в отдельном издании – далеко не одно и то же. Читателю удобнее следить за литературой, облекаемой в форму периодического издания. Журнальный контекст, в котором воспринимается роман, провоцирует особое прочтение текста. То, что окружает роман на страницах журнала, приоткрывает его новые смыслы и значения. «В самом деле, – рассуждает В. Шкловский, – статья, стоящая рядом с куском романа и хроникой, для человека, привыкшего к восприятию большой литературной формы, дает новое впечатление» [5, с. 113]. Это касается всякого художественного произведения, так как для современного читателя не все равно – читать ли стихи А. Блока в книге «Снежные маски», или читать их сейчас в новом издании, когда они, по воле самого Блока, печатаются в хронологическом порядке.

Думается, что появление такого теоретического свойства (мы имеем в виду монтаж) обязано не только эстетической, но и исторической реальности. Художественный процесс 1920-х годов демонстрировал новое видение жизни. Это обстоятельство облегчало понимание того, что процесс возникновения новых отношений между художественными и нехудожественными пластами происходил еще в литературе начала XIX века.

С начала 1990-х годов в Европе получают широкое распространение галереи нового типа, в экспозиции которых произведения станковой живописи и видеоарта не просто соседствуют, но, следуя зову активно вторгающейся в культуру интерактивности, ведут диалог, который становится имманентным качеством самих артефактов. В такой галерее поначалу задается установка на восприятие станкового полотна, но потом оказывается, что изображения на мониторах наполнены движением, так сказать внесюжетным. Скажем, сняты набегающие волны. Такая картинка в современном визуальном поле воспринимается как привычное stand up – состояние готовности, которое соответствующим образом настраивает зрителя-«пользователя» к предстоящей интерактивной работе – восприятию.

С аналогичными процессами мы сталкиваемся и в сфере чисто репродуктивной, только потребительской активности. В самом деле, существует много разновидностей способов потребления печатной продукции в зависимости от особенностей ее носителя и привычек потребителя. Книги читают сидя в кресле, за столом, стоя в вагоне метро, в библиотеке, с трудом манипулируя многокилограммовыми подшивками периодики, совершенно особым образом обращаясь с ветхими инкунабулами или огромными альбомами. Множатся разновидности «безбумажных» текстов: литературный радиотеатр, все более многочисленные записи литературных новинок на CD и DVD дисках, которыми все активнее пользуются автоводители. Вспомним о разнообразии условий музыкальных концертов: филармонические залы с уютными креслами, благоговейной тишиной и разгул страстей бушующей аудитории во время рок-концерта.

Все это многообразие получения информации говорит о том, что в XX веке появилось и стало прогрессивно развиваться нечто, что делает ее более доступной, всевозможной и интересной для восприятия. Доступность, удобство, мобильность – все это достигается искусством монтажа, благодаря его способности организовывать разнообразный материал в художественное целое, в то же время оказывая огромное воздействие на психологическое, эмоциональное состояние личности.

Другой, обращающий на себя внимание признак новой культуры – возникновение новых отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры. В контексте наших рассуждений он проявляется в разрушении прежних устойчивых отношений между художественными и нехудожественными реальностями и утверждении между ними новых отношений. Это разрушение – первый шаг к принципиально новой иерархии. Яркое выражение распада прежней эстетической иерархии – вторжение в художественную реальность низких жанров, сохраняющих связи с фольклорными традициями античности и Средневековья.

Исследователи культуры и искусства XX века пытались осмыслить этот процесс в соответствии со шпенглеровской мифологемой – переходом от эстетического созерцания к организации самой жизни. Интенсивный этап развития техники провоцирует потребность организовывать жизнь в соответствии с рационалистическими программами. Мимо «проекта модерна» не прошла и история социализма. Новое сознание вызвало к жизни и сделало монтаж мощным художественным средством, проявившимся во всех видах искусства.

Так, примером новых отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры является указанный нами литературный журнал. Когда В. Шкловский говорит, что журнал «должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их», он имеет в виду связь самых разных элементов журнала (в том числе художественных и нехудожественных), порождающую не существовавшие в каждом из этих элементов смыслы. Так, в литературной сфере открыто то, что известно как кинематографический монтаж, имеющий столь серьезное влияние на художественный процесс всего столетия. Исследователь литературного монтажа не исключает возможность объяснения этого явления в литературе влиянием кино. В качестве нехудожественного выступает документальный материал. Рассматривая вопрос о вторжении документально фиксируемых фактов в литературные и вообще художественные формы, можно заметить, что он не исчерпывается природой превращения художественного сознания. Вероятно, это вопрос восприятия исторического времени. При обращении к первым послереволюционным десятилетиям прослеживается резкая демифологизация исторического сознания, в связи с чем сформировалась потребность в объективной интерпретации реальности. Подобное изменение отношений между научным и мифологическим сознанием складывалось в пользу научного. Если в 1920-е годы вторжение нехудожественной реальности в искусство касалось документального материала в формах «литературы факта», очерка, литературного или кинематографического монтажа, то в 1930-е годы в соответствии с рационализированными программами монтироваться начала сама жизнь. Как только возникает контакт между культурой и массами, происходит не только смена отношений между художественной и нехудожественной реальностью, но и разрушение преемственности в развитии культуры, разрушение прежней и утверждение новой эстетической иерархии. Нехудожественная реальность стремится получить статус художественной. С разрушением традиционных границ и критериев художественности происходит смещение границ между искусством и жизнью. Сама жизнь начинает организовываться и восприниматься по законам искусства.

В силу вышеизложенного нельзя не согласиться с тем, что монтаж, действительно, является мощным художественным средством искусства. Сущность его в том и заключается, что, сопоставляя, соединяя разный материал, рождается новое качество, появляются новые отношения, которые наглядно проявляются в культуре XX века.

Большое значение для проникновения монтажа во все сферы человеческой жизни имеет и такой признак новой культуры, как ее массовизация. Здесь необходимо отметить, что развитие культуры в течение нескольких столетий было связано с ее индивидуальным пластом, культивированием личностного содержания искусства, тогда как искусство XX века демонстрировало отрицание этой традиции через изображение анонимности личности, ее растворение в коллективных и массовых реальностях. Подобная ситуация стала решающей для проведения параллелей между культурой XX века и средних веков. Проводя такую параллель, известный немецко-французский мыслитель, философ, культуролог А. Швейцер связывает новые процессы истории с утратой индивидуальности, столь много значившей для предшествующего периода. Кризис гуманизма проявляется в растворении личности во всякого рода отчужденных от нее корпоративных сообществах. Это приводит к ее несамостоятельности, к тому, что те или иные нравственные оценки вносятся не от имени личности, но коллектива, авторитет коллективных мнений растет, а индивидуальных – понижается, результатом чего является дегуманизация. «Подавляющее большинство граждан наших бескультурных культурных государств все меньше предаются размышлениям как нравственные личности, дабы не вступать беспрестанно во внутренние конфликты с обществом и заглушать в себе все новые побуждения, идущие вразрез с его интересами» [4, с. 50]. «Закат» Ренессанса свидетельствовал об изживании длительного цикла истории и возвращении к исходной точке, к началу этого цикла. Целостная культура, развивавшаяся на протяжении столетий, клонилась к упадку. Дело в том, что развитие столь свойственного этому отрезку истории индивидуального пласта культуры во многом был обязан книгопечатанью. Однако уже в начале XX века появились новые признаки того, что ценности, утверждаемые книгой, начинают расходиться с тем, что несет в себе кинематограф. Визуальная культура в ее киновыражении, с одной стороны, продолжала печатную культуру, но с другой – входила с ней в противоречие. Позднее эти признаки оформились в тревожные прогнозы заката книжной культуры. Культура печатного станка охватывала личностные пласты, возникновение же утверждающих визуальную культуру электронных средств входит в проти-

воречие со сформированным печатным станком типом личности, развитие личностного пласта свертывается, личность тонет в массовых реальностях. Электронные средства массовой коммуникации погружают ее в коллективные формы коммуникации, отвечающие ориентациям культуры XX века. Последняя демонстрирует разрыв с тенденциями предшествующей культуры. Этот разрыв касается, прежде всего, нового положения личности, которое было характерно для Средневековья. В XX веке мир вступает в период истории, близкий средним векам. Если печатная культура развивала индивидуалистическую стихию, то электронные средства формируют коллективно ориентированного человека, что возвращает его к средневековому типу личности. Происходит столкновение между средневековыми и ренессансными традициями. Начинают возрождаться, демонстрируя преодоление целого цикла и возвращение художественного процесса к исходной ситуации, казалось бы, преодоленные в истории традиции средневекового искусства (растворение в жизни, несамостоятельность, массовизация художественной жизни, исключающая элитарность и иерархичность, прикладные или, если пользоваться терминологией 1920-х, «производственные» искусства как ведущая форма художественного развития, безличность, анонимность художественного творчества, отсутствие профессиональной художественной деятельности и т. д.).

Массовизация культуры – исходная точка возрождения ее устных пластов, прежде всего фольклора. Появляется основа для развития ставшего беспрецедентным благодаря научно-техническому прогрессу ее зрелищного пласта. Значимым принципом модернизма становится ее ориентация на видимые или визуальные формы выражения, поскольку культура, от которой модернизм отрекается, сформирована продуктами печатного станка, утверждавшими современный рационализм, систему мышления и образ личности. Модернизм тяготеет к замене литературного начала визуальным, то есть свободным от нормативной культуры. Нетрудно заметить, что подобная визуализация достигается монтажным методом, как наиболее эффективным и продуктивным способом достижения зрелищности. Вот почему представители модернизма восхищаются примитивом кино. С. Эйзенштейн, например, эту грань искусства XX века видит в потребности проникновения в глубинные слои мышления с сохранившимися в них архаическими формами.

Став жертвой перенапряжения в экономической сфере, личность испытывает потребность в восстановлении физических сил, а потому желание забыться и развлечься начинает определять духовную сферу, парализуя развитие эстетического начала. Человек начинает монтировать

свою жизнь, выбирая более доступные формы развлечений и ухода от реальности, где монтаж соединяет, казалось бы, несоединимое в одно целое, создавая комплексный продукт, который воздействует на все сферы человеческого восприятия одновременно. Таким образом, личность сразу получает все необходимое, не затрачивая для этого особых усилий. Все чаще для отстранения от будничной жизни человек обращается к праздничным формам культуры как к источнику забвения и расслабления, где личность растворяется в корпоративных сообществах, где возрастает авторитет коллективных мнений, а не индивидуальных взглядов. В этот момент мощным средством воздействия на массу выступает монтаж, который является визуальным средством коммуникации. Благодаря зрелищности, которая достигается монтажным методом, происходит формирование зрителя, его программирование, диктуется мировосприятие, личностные оценки. Можно сказать, что прочное вхождение этого метода в культуру и искусство XX века оказывает мощное воздействие на формирование не только отдельной личности, а на коллектив в целом.

Подводя итог вышеизложенному, можно предположить, что в XX столетии мощным онтологизирующим фактором становится процесс интерактивности во взаимоотношениях творца и потребителя художественно-культурной продукции, что, прежде всего, существенно влияет на сам характер потребления, который утрачивает чистоту репродуктивной акции и обретает некоторые качества продуктивной, творческой активности.

Взаимодействие традиционных искусств с новыми технологиями породило целую гамму новых макро- и микропроблем в культуре. Вероятно, важнейшей здесь оказывается связь между философией культуры и культурной политикой. При этом новый характер приобретает анализ проблем, которые уже многие годы занимают социальных агентов, ответственных за реализацию локальных и межнациональных культурных программ. Последние приобретают все большую значимость в связи с интенсификацией процессов глобализации культуры. И в этой области, может быть, самой давней и плохо решаемой, оказалась проблема оценки и отношения к «массовой культуре» как традиционному оппоненту культуры «высокой» и «подлинной». В связи со всеми новыми и всеохватными средствами распространения культуры, внедрением интерактивности, вытеснением homo sapiens homo ludens возникает некая «методологическая паника», когда, с одной стороны, заметно стремление ко все более масштабным организационно-управленческим акциям в этой сфере, а с другой – из-за их малой эффективности возникает стремление отдать все на откуп сформулированной в теории общих систем способности

последних саморегулироваться. Особенно интенсивно в наши дни противоборство нормы и относительности, свободы и необходимости, онтологии культурных феноменов и жесткого «полевого» давления на их природу, что оказывается фоном протекания интересующих нас процессов. К этому добавляется воздействие еще двух вездесущих факторов: глобализации культуры (предсказанной маклюэновской «глобальной деревни») и парадигмы постмодерна.

Проблема взаимодействия художественной сферы с новыми технологиями – это лишь один из аспектов более масштабного процесса эволюции науки, техники и искусства в современных условиях. Многие считают современную эру коммуникации новой эрой человечества, когда идет поиск нового языка. Возможно, монтаж и есть этот новый язык.

Можно согласиться с Н. А. Хреновым, который считает, что отсутствие последовательности в развитии искусства делает актуальной культурологическую методологию, способную объяснить завершение старого и наступление нового цикла, в пределах которого может быть осмыслена принципиально новая художественная картина мира, более мозаичная, более дробная и проявлявшаяся во множестве художественных направлений (символизм, футуризм, кубизм, конструктивизм, экспрессионизм, сюрреализм и т. д.). «Если уже продлить аналогию, то мы приближаемся не к ренессансному, а темному началу Средневековья и должны будем пережить новое цивилизованное варварство и новую религиозно-аскетическую дисциплину, прежде чем забрезжит заря нового, неведомого Ренессанса» [1, с. 30]. Бердяев отмечает не только завершение цикла, но и его преодоление и возвращение к предшествующей всему этому циклу реальности.

Время не стоит на месте, а значит, все вокруг меняется, развивается, приобретает новые значения и смыслы. Но как бы ни менялись инструменты художественного творчества, методы, принципы, скорее всего, наиболее радикально они затронут лишь область технических искусств и особенно самых новых – видеоарта и компьютерной графики, в то время как переоснащение системы доставки и распространения художественной продукции приобретет воистину безграничный масштаб. Затронув все виды искусств и почти все формы художественной деятельности, процессы эти идут с такой скоростью, что сложно успеть осмыслить общекультурные последствия внедрения одной технологической новинки или способа пользования художественно-культурными продуктами, как тут же появляется еще что-то новое, где монтаж приобретает все большую сферу применения, соответственно, роль и значение.

Проследив динамику культуры XX века и монтажного метода как способа отражения мира, попробуем соотнести некоторые их характерные черты. Несомненно, что культура XX века ориентирована на видимые и визуальные формы выражения, так же как эффект монтажа в основном и рассчитан на визуальную сторону восприятия. Современному человеку некогда читать, перелистывать книги, различные материалы, информационные источники, скорее он воспользуется Интернетом, видеоартом, будет заниматься репродуктивной, потребительской деятельностью – ведь он сам монтирует свою жизнь (установка публики на интерактивность). Сегодня четко прослеживается размывание личностного начала и усиление позиций массовой культуры. Личность все чаще сливается с коллективом, массой, образуются корпоративные сообщества, утрачивается индивидуальность, где масса, как и в античные времена, требует «хлеба и зрелищ», развлечений. В такой ситуации монтаж оказывается актуальным в силу того, что только он может свести в единое целое множество выразительных средств, эффектов, приемов для необходимого эмоционального состояния аудитории. И, наконец, культура XX века ориентирована на видимые и визуальные формы выражения. Возможности монтажа позволяют реализовать эту особенность современной культуры. Использование его богатых возможностей создает условия для достижения масштабности и зрелищности празднества. Все это дает основания утверждать, что монтаж является одним из существенных способов отражения мира в культуре XX века.

Литература

1. Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. – Берлин, 1923.
2. Иоскевич Я. Связь онтологических и социокультурных аспектов взаимодействия искусств и новых технологий // Искусство и новые технологии. Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. тр. – СПб.: РИИИ, 2001. – Вып. 7.
3. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005.
4. Швейцер А. Культура и этика. – М.: Прогресс, 1973.
5. Шкловский В. Журнал как художественная форма // Шкловский В. Гамбургский счет. – Л., 1928.
6. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983.
7. Шкловский В. Розанов. – СПб., 1921.
8. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. – М., 1964. – Т. 2.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ:
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Бондаренко С. В., Гончарова Н. В. Образование в сфере культуры: культурология или антропология? 3

Волк П. Л. Мировоззренческая функция культурологии в системе ГОС ВПО 14

Килина Т. С. Значение европейских университетов в формировании гуманитарного знания 18

Помыткина Т. И. Православная культура как предмет преподавания в вузе: содержание и проблемы 26

Лысенко Л. А. Культурологические основания исследования истории образования в сфере изобразительного искусства России в первой трети XX века 30

Смирнова Н. Г. Концепция культурного развития субъектов образовательного процесса и практика ее реализации в условиях женской гимназии 36

Дворецкая Н. С. Потребительская культура как неотъемлемая часть поведения современного человека 43

Кагакина Е. А. Основные подходы в подготовке студентов к управленческой деятельности в современных условиях 54

Салазкина Л. П. Стратегический менеджмент в системе подготовки менеджеров социально-культурной сферы 63

Сокол О. В. Культурологические ориентиры вузовского курса истории музыки 71

Белозерова В. В. Народная празднично-обрядовая культура в содержании подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников 83

Скударнова Г. С. Предмет «Риторика» в профессиональной подготовке культуролога 87

Демидов В. П. Речевой этикет в профессиональной культуре 97

Раздел 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ
В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Лесогор Н. В. Дантовский текст: от Средневековья к Новому времени..... 103

Строилова А. Г. Эпитафия в культуре русского сентиментализма (рецепция эпитафии из «Elegy written in a country church yard» Т. Грея)..... 110

Ходанен Л. А. Мотив смерти в элегии К. Н. Батюшкова «Тень друга»: культурологический аспект..... 115

Луткова Е. А. Рафаэль и Рембрандт в художественном мире М. Ю. Лермонтова..... 122

Афанасьева Э. М., Соловьева И. Ф. Культурно-мифологический аспект арфического сюжета М. Ю. Лермонтова (на материале лирики поэта)..... 132

Афанасьева Э. М., Скутина А. Л. Образ Венеции и мотив слияния души с морской стихией в лирике Ф. И. Тютчева..... 142

Сафатова Е. Ю. Паломническое мировосприятие в «Путешествии ко святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева..... 152

Пичугина О. В. К вопросу о христологии Ф. М. Достоевского (Поэма о Великом инквизиторе)..... 161

Палачева В. В. Парижские прогулки Максимилиана Волошина: создание «Поэтического путеводителя по Парижу»..... 179

Подковырин Ю. В. Внешность как художественная ценность в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»..... 191

Рогова Е. Н. Особенности коммуникативной стратегии в произведениях постмодернизма (на примере романа Б. Акунина-Г. Чхатаршвили «Кладбищенские истории»)..... 198

Мироненко Е. А. Миф о рождении героя в прозе Ч. Айтматова..... 203

Ащеулова И. В. Мотив памяти в лирике кузбасских поэтов..... 212

Раздел 3. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ РАКУРСЕ

Умнова И. Г. Музыковедение и культурология: опыт соприкосновения..... 221

Мороз Т. И. Живые символы музыкального опыта..... 229

Полозов С. П. Визуализация музыкальной информации..... 238

Яськевич И. Г. Отечественная опера в контексте культуры постмодернизма (на примере опер А. Шнитке, Р. Щедрина и Л. Десятникова)..... 253

Синельникова О. В. О соотношении музыковедческих и междисциплинарных методов исследования современной музыки (на примере анализа творчества Р. Щедрина)..... 267

Носова И. П. Влияние социально-экономических особенностей общества на развитие музыкальной культуры Западной Европы XVII века..... 281

Плавская Е. Л. Предисловие и текстовые фрагменты певческих азбук как источники реконструкции культурных представлений старообрядцев..... 291

Бородина Е. М. Проблемы изучения песенной культуры Кемеровской области..... 305

Федин С. Н. Специфика развития теории отечественного исполнительского искусства в XX веке..... 314

Макарова Н. И. Тема супружества в творчестве Тициана..... 324

Горбатов А. В., Кравчук А. Н. Архетип женщины в советской официальной живописи (1930–1940-е годы)..... 334

Прокопова Н. Л. Театроведение и культурология: объективные основания для компромисса..... 339

Бураченко А. И. Принципы отечественного исторического театроведения: актуализация традиции..... 349

Чепурина В. В. Конфликтная ситуация в драме как предмет культурологического анализа..... 360

Зубов А. Е. Социально-культурные истоки сценографии второй половины XX века (на материале спектаклей сибирских театров)..... 369

Григорьянц Т. А. Культурологический комментарий к проблеме актерской пластики в театральном искусстве..... 380

Петроченко Н. В. Народный танец в современных условиях: к вопросу о понятии и методологии исследования..... 391

Гевленко Ю. А. Танец как смыслопорождающий механизм культуры 402

Барсукова Н. И. Средовой дизайн постмодернизма как текст культуры..... 410

Лиханина Е. Н. Монтаж как способ отражения мира в культуре XX века..... 420

Научное издание

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ СОЦИУМЕ

Сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» (Кемерово, 16–17 февраля 2007 г.)

ЧАСТЬ 2

Редактор *В. А. Шамарданов*
Дизайн обложки *М. А. Иноземцев*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 10.04.08. Бумага офсетная. Гарнитура “Таймс“.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 26,5. Тираж 500 экз. Заказ № 5.

Издательство КемГУКИ:
650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 19.
Тел. 73-45-83