

Фонд «Русский мир»
Министерство культуры РФ
Администрация Кемеровской области
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского
Щецинский университет (Польша)
Координационный совет по культуре межрегиональной ассоциации
«Сибирское соглашение»
Кузбасский межвузовский совет по духовно-нравственному
образованию и воспитанию студенческой молодежи
Секция «Творчество» Российской академии естественных наук

СЛАВЯНСКИЙ МИР. ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Сборник научных статей

Часть 2

Кемерово – Омск

2011

УДК 303.446.2
ББК 71.05
С 47

Председатель редакционной коллегии

Е. Л. Кудрина, ректор Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ), доктор педагогических наук, профессор.

Редакционная коллегия

А. С. Двуреченская, заведующая кафедрой культурологии, кандидат культурологии, доцент КемГУКИ (Часть 1, Раздел 1), С. В. Бирюков, доктор политических наук, профессор Кемеровского государственного университета (КемГУ), В. В. Поддубиков, кандидат исторических наук, доцент КемГУКИ (Часть 1, Раздел 2), Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент КемГУКИ, Н. Т. Ултургашева, заведующая кафедрой теории и истории народной художественной культуры, доктор культурологии, профессор КемГУКИ (Часть 1, Раздел 3, 4), Л. Р. Фаттахова, кандидат искусствоведения, доцент Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского (Часть 1, Раздел 5), А. А. Гук, директор НИИ прикладной культурологии КемГУКИ, доктор философских наук, профессор (Часть 2, Раздел 1), А. В. Шунков, проректор по научной и инновационной деятельности, кандидат филологических наук, доцент КемГУКИ (Часть 2, Раздел 2), Е. В. Евпак, заведующий кафедрой теории языка и славяно-русского языкознания, кандидат филологических наук, доцент КемГУ, Й. Митурска-Бояновска, доктор филологических наук, профессор Щецинского университета (Польша) (Часть 2, Раздел 3).

Ответственный редактор

О. Ю. Астахов, ведущий научный сотрудник научного отдела, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии КемГУКИ.

Рецензенты

Н. М. Генова, декан факультета культуры и искусств, кандидат философских наук, профессор Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, Т. М. Степанская, заведующая кафедрой истории отечественного и зарубежного искусства, доктор искусствоведения, профессор Алтайского государственного университета (г. Барнаул), С. В. Ивлев, кандидат политических наук, доцент Кемеровского государственного университета, Р. Гаваркевич, доктор филологических наук, профессор Щецинского университета (Польша), Н. Видмарович, доктор филологических наук, профессор Загребского университета (Хорватия).

С 47 Славянский мир. Диалог культур [Текст]: сборник научных статей: в 2 ч. / Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, редкол.: Е. Л. Кудрина, А. С. Двуреченская, С. В. Бирюков, В. В. Поддубиков, Л. Ю. Егле, Н. Т. Ултургашева, Л. Р. Фаттахова, А. В. Шунков, А. А. Гук, Е. В. Евпак, Й. Митурска-Бояновска, О. Ю. Астахов (отв. ред.). – Омск; Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Ч. 2. – 274 с.

ISBN 978-5-8154-0228-7

В сборнике научных статей рассматриваются вопросы изучения славянского мира в культурно-историческом и социальном аспектах определения роли славянских языков, литературы и искусства в формировании пространства межкультурных коммуникаций. Рекомендуются ученым-гуманитариям, студентам, аспирантам, преподавателям учебных заведений.

**УДК 303.446.2
ББК 71.05**

Сборник научных статей издан при финансовой поддержке Фонда «Русский мир», договор № 707Гр/П-146-11.

ISBN 978-5-8154-0228-7

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2011

Раздел 1. ТРАДИЦИИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ

В. Д. Осипова

Омский государственный университет

им. Ф. М. Достоевского

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА СЛАВЯН В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ XIX в.

Известный учёный, музыкант-фольклорист XX века И. И. Земцовский назвал проблему взаимоотношений фольклора и композиторского творчества «вечной проблемой», подчёркивая тем самым давность и сложность диалога индивидуального и народного в авторском музыкальном сочинении. Веком раньше В. Г. Белинский, неоднократно возвращаясь к теме взаимодействия двух основных линий развития национальной культуры, определял обращение к фольклору как «постоянно действующую тенденцию профессионального искусства». Для музыкальной культуры славянских народов Европы во многом типичны аналогичные проблемы, о чём свидетельствует, к примеру, высказывание одного из европейских музыкантов 20-х годов XX столетия: «Омолождение одряхлевшего организма европейской музыки придёт путём вливания в него свежей, “здоровой крови” фольклора» [5, с. 10].

Из глобальной темы «фольклор и композитор» естественным образом вычленяется специфическая музыкальная проблема о путях взаимодействия фольклора и авторского творчества, о формах, методах и приёмах, применяемых композиторами в работе над образцами народного искусства. О «разветвлённости связей» фольклора и профессионального творчества славянских композиторов писали многие исследователи. В известных трудах отечественных музыковедов проблема взаимовлияния фольклора и композиторского творчества рассматривается, как правило, на материалах классического периода рус-

ского музыкального искусства XIX века. Именно тогда многое осваивалось впервые, формировалась целостная система самобытных приёмов использования фольклора. Крупнейшие русские музыканты, опираясь на достигнутый к тому времени уровень научных знаний о славянских народных песнях и инструментальном искусстве, оттачивали и шлифовали технику работы с фольклором. Обращаясь к различным жанрам, особое внимание композиторы уделяли театральной музыке, а в ней в первую очередь – опере.

Приоритеты выбраны далеко не случайно. Напомним, что в последней трети XVIII столетия, в период формирования первой русской оперной школы, в творчестве Е. И. Фомина, М. М. Соколовского, В. А. Пашкевича и других композиторов фольклор (особенно в ранних «оперных опытах») играл немалую роль, использовался авторами как «готовый», общеизвестный, к тому же анонимный (народный) материал. На цитировании народных напевов могли строиться крупные сценические композиции – оперные сцены и даже целые оперы. Но позже, в XIX веке, отношение к фольклору изменилось. Начала складываться оптимальная система работы с фольклором, предполагающая строгий отбор фольклорных образцов, их соответствие собственным композиторским задачам при бережном отношении к многовековым достижениям народного искусства. Русские композиторы, классики оперного жанра, установили своеобразный паритет во взаимоотношениях фольклора и композиторского творчества.

Один из аспектов рассматриваемой проблемы – формы взаимодействия фольклора и авторского творчества. Сошлёмся на высказывание И. И. Земцовского, подчёркивающего невозможность одинакового, нормативного подхода к использованию фольклорных источников: «Одни ... используют фольклор сознательно, другие стихийно; кому-то он близок, кому-то чужд; одни претворяют его прямо, непосредственно, другие ассоциативно и опосредованно; для одних фольклор – основной источник творчества, для других – лишь часть многих и равноправных» [5, с. 7]. В русской оперной классике XIX века сложился богатейший и разнообразный «арсенал» специфических компо-

зиторских приёмов работы с фольклорным материалом. Но при всём многообразии нюансов обращение композиторов к фольклору можно свести к двум традиционным формам: первая – *прямое цитирование народных напевов*, вторая – *использование в авторском произведении лишь характерных интонаций, ладов, ритмических формул народной музыки*, ассоциативно ощущаемое слушателем как намеренное воспроизведение песенных народных традиций.

Цитата народной песни использовалась для создания достоверной обрисовки исторических или бытовых ситуаций, для погружения в стихию народной песенности, а через неё – в русскую историю и быт. Если при этом композитор вводил народные напевы, которые были «на слуху» у зрителей, легко узнавались и вызывали вполне определённые ассоциации, то песня усиливала эффект сценической ситуации, «укрупняла» смысл воспроизводимого действия. Описанный приём можно наблюдать в лучших театральных *opus'ax* 19 века – в операх М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. При этом во многих случаях, испытывая определённый пиетет перед «музыкальной святыней», авторы лучших русских опер старались сохранить в неизменности мелодию, ритм, ладовые особенности фольклорного образца. Эта черта была особенно характерна для Н. А. Римского-Корсакова – ценителя и хранителя древних русских напевов, их аутентичности и самобытности.

В других случаях композитор не цитирует народную песню, но вводит в собственные мелодии узнаваемые, «знаковые» для русского фольклора интонации, ритмические формулы, нетрадиционные ладовые обороты. Слушатель-зритель оперы, аккумулируя, казалось бы, разрозненные черты народной песенности, воспринимает композиторскую музыку как нечто целостное, народное в своей основе, глубоко почвенное, национальное. К примеру, в опере М. И. Глинки «Иван Сусанин», которую принято считать первым классическим образцом русского оперного жанра, почти нет цитирования народных напевов (кроме знаменитой песни лужского извозчика и интонаций песни «Вниз по матушке по Волге»). Но далеко не случаен известный

факт, когда эстетствующие критики-«доброжелатели» окрестили музыку оперы «кучерской». Прикрепили к опере эпитет, который по прошествии почти двух столетий скорее воспринимается как комплимент композитору, сумевшему наполнить серьёзный музыкальный жанр фольклорным, вполне узнаваемым звучанием без введения подлинных народных напевов. Современники Глинки явственно слышали «знаки» фольклорного искусства, проступавшие сквозь сложнейшую многослойность музыкальной фактуры профессионального театрального жанра. Подчеркнём, что часть композиторов, вводя в свои сочинения народные напевы, ощущают, пусть анонимную, принадлежность их «чужому» (условный термин) искусству, соответственно и обращаясь с ними, как с цитатой. В других случаях фольклорный источник подчиняется нормам работы композитора с собственным музыкальным материалом, когда не наблюдается разницы между «чужим» и «своим».

Обратимся далее к менее исследованной в музыковедческой литературе современной теории, рассматривающей в различных видах искусств, в том числе в музыке, проявление семиотики как универсальной знаковой системы. В последние десятилетия теория семантического содержания музыкального искусства интересует музыковедов, композиторов, искусствоведов широкого профиля. В рамках семиотики народную песню можно воспринимать как особый «знаковый» элемент, привносящий в принятую, устоявшуюся музыкальную (композиторскую) систему дополнительную информацию из другой, тоже развитой и устоявшейся музыкальной (фольклорной) системы. Подобный подход к цитированию народной песни в русской оперной классике XIX столетия поможет уяснить позицию композитора при выборе средств для музыкальной характеристики некоторых оперных героев.

Придерживаясь оспариваемого некоторыми исследователями, в том числе философами и лингвистами, представления о существовании особого, специфического, информативного *музыкального языка*, отметим, что звучание народной песни (или узнаваемых звучащих её элементов) в профессиональном оперном жанре – это действитель-

но знак (символ, код, индекс), несущий слушателю вполне определённую, обычно новую информацию. Специфика заключается лишь в том, что эта информация выражена музыкальными средствами, отличными от тех, которые характерны для индивидуального творческого почерка автора оперы. В семиотике среди основных видов знаковых единиц есть так называемые «неразвёрнутые» знаки-символы (символы цвета, условные жесты и другие невербальные знаки), в которых присутствуют смысл, содержание, образ [8, с. 365]. Добавим, что музыкальный звук, музыкальный текст тоже могут рассматриваться как носители определённой, как правило, эмоционально очень сильной информации, передающей слушателю и смысл, и образ, и содержание с помощью особого *музыкального языка*. Следовательно, народную песню в контексте авторской оперной музыки можно рассценивать как особую специфическую форму воздействия одной музыкальной системы на другую, хотя и в рамках единой национальной принадлежности.

Сошлемся на авторитетное мнение В. Гошовского, которое он высказал в книге «У истоков народной музыки славян» [4, с. 13–17]. Исследователь отмечает, что традиционная крестьянская песня – носитель вполне конкретной информации. По его мнению, песня – образец художественного сообщения, передача художественного опыта, сформированного многими поколениями безвестных талантливых музыкантов. В самом деле, русская народная песня – это звучащий музыкальный знак, сохранивший вплоть до конца XIX века в неприкосновенности такие особенности распевов, ладов, оригинальных ритмов и необычных структур, которые не были встроены в систему музыкальных средств, применяемой в профессиональной оперной музыке русских композиторов. Введённая в оперу, старинная народная песня воспринималась как нестандартный знак, как послание другой культуры, другого менталитета, но почвенно близкого, понятного русскому человеку. В одном музыкальном произведении пересекаются, совместно выстраивают музыкальную драматургию *музыкальные языки* различных пластов в целом единого национального музыкального (звукового) пространства. «Разнородное ... сблизилось», по выражению И. Ильина [6, с. 210].

Обратимся к анализу оперы А. С. Даргомыжского «Русалка», привлекая собственные наблюдения над бытованием народных песен и экспедиционные записи сибирского фольклора. Рассмотрим музыкальную характеристику главной героини оперы – дочери Мельника Наташи – в рамках семантической системы, вводя в музыкальную семантику некоторые термины и понятия, характерные для других (немузыкальных) видов искусств.

Известно, что Даргомыжский нередко обращался к народной песне как к источнику интонаций, текстов, музыкальных тем. В «Русалке» это проявилось особенно многогранно. Композитор боготворил Пушкина, стремился к сохранению пушкинских текстов, но, тем не менее, наполнил оперу народными текстами, а в музыке – интонациями протяжных, плясовых, хороводных песен. Кроме того, в музыкальную палитру оперы введены три цитаты народных песен, одна из которых связана с драмой главной героини оперы. Напомним, что драма Наташи, дочери Мельника, развивается стремительно и трагически заканчивается уже в первом действии оперы. Её партия пронизана не только трогательными романсовыми интонациями, но многочисленными страстными монологами. Неслучайно известный исследователь творчества и биографии композитора М. Пекелис считает, что этот образ – первый типаж активной, драматической героини в русской оперной классике XIX столетия. Непосредственно перед гибелью, на эмоциональной вершине развития образа – в обращении Наташи к царице Днепра – Даргомыжский вводит подлинную народную песню, которую исследователи называют по-разному («Охти, горе великое», «Ах, девица-красавица» и др.).

Использованная композитором песня была широко распространена в первой половине XIX века, известны многие образцы записи текста и напева, в том числе вариант, записанный самим Даргомыжским [13, с. 246–248]. Принято считать, что фольклорным источником для оперы Даргомыжского послужил так называемый «кашинский вариант» песни, помещённый в сборнике известного собирателя фольклора Д. Кашина, составленном из народных песен Тульской области. Отметим, что обработка песни Кашиным близка бытовой

романсовой музыке той эпохи, то есть общему стилю характеристики главной героини оперы. Однако из «кашинского варианта» и собственной записи той же песни композитор взял лишь начальные такты, развивая далее напев достаточно свободно, подчиняя его стилистической манере собственной музыки. Выскажем предположение, что использование лишь части напева объясняется тем, что вторая половина названных вариантов песни лишена распевности и логически недостаточно органично связана с началом мелодии. В то же время обратим внимание на ещё один вариант интересующей нас песни, который был записан в 80-х гг. XX в. фольклорной экспедицией Академии наук СССР (участником которой являлась и автор данной статьи). Сибирский вариант песни, до сих пор сохранившийся в быту жителей старинного русского посёлка Русское Устье (север Якутии), нотирован нами, доступен для сравнения его с другими известными записями [11, с. 24].

Сибирская песня начинается словами «Куда идти, да тоску нести» (заметим, что вариант песни, записанный самим Даргомыжским, имел аналогичное начало текста – «Куда бежать, тоску девать»). Выскажем гипотезу, что Даргомыжскому, возможно, был известен записанный нами сибирский напев. Сведений об этом в музыковедческой литературе нет. Но, зная, что вся жизнь Даргомыжского, начиная с четырёхлетнего возраста, прошла в Петербурге, естественно предположить, что он был знаком с северными народными песнями по записям собирателей и, возможно, даже соприкасался с исполнителями. Рассуждая далее, напомним, что одновременно с общепринятым мнением исследователей о заселении якутского севера Сибири известным путём – с юга, по реке Лене, есть альтернативное мнение, что предки нынешних жителей Русского Устья могли освоить эти земли за полярным кругом, придя в Сибирь сложным, трудным и опасным северным морским путём. Кстати, песенный фольклор русскоустыинцев, особенности говора жителей имеют много общего с традициями поморов, к примеру, выходцев из Архангельской и соседних губерний. Следовательно, сибирский вариант песни вполне мог быть принесён в Сибирь переселенцами из областей русского европейского севера.

А это значит, что его можно считать современным вариантом того старинного напева, который, возможно, был известен Даргомыжскому. Об этом свидетельствует и наличие сходных музыкальных элементов в оперном номере «заклятия» Наташи и в сибирском варианте песни.

Нотированная нами песня «Куда идти, да тоску нести» обнаруживает много общего с оперным «заклятием» Наташи, отдельные интонации фольклорного сибирского источника более органично связаны с оперным номером, нежели вариант Кашина. Сибирский напев более распевен, естествен на всём протяжении, более «фольклорен», в отличие от записи Кашина, которая, по сути дела, является вторичным источником – *обработкой* народного напева (заметим, талантливой обработкой). Сравнивая оба напева песен (в обработке Кашина и в фольклорном сибирском варианте) с оперным номером «заклятия» Наташи, можно допустить, что композитор органично соединил элементы обоих источников, подчинив их собственным творческим установкам.

Для понимания смысла применённого композитором приёма – появления народной песни на пике эмоционального развития оперного образа – введём специфический термин *гестус*, который почти не применяется в музыковедческой литературе. В статье, посвящённой анализу оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», российский исследователь М. Бонфельд использовал этот термин по отношению к «вставным номерам» (пастораль, романсы и др.), справедливо отметив, что они, выходя за рамки судьбы конкретного персонажа, несут печать внеличного характера. «В таких вставках в действие, – пишет автор статьи, – есть, таким образом, некий обобщающий смысл, укрупняющий вложенное в них содержание, позволяющий обнаружить гестус – явление, которое считается одним из гениальных открытий Брехта» [2, с. 42]. Далеко не случайно, что, не применяя термина *гестус*, о сходной сценической ситуации пишет А. Парин, цитируя немецкого исследователя Ульриха Шрайбера: «Стилевые вставки из другого мира в то, что есть собственно действие, суть не декоративные добавки, но вторжения инородного в главное развитие событий» [12, с. 329].

Гестус (от лат. – «жест») определяется в справочниках по культуре, искусству, религии как форма невербального общения, имеющая определённую смысловую (информационную) нагрузку, которая обусловлена существующей в данном обществе культурой [7]. Авторы некоторых источников высказывают предположение, что в сообществе людей с помощью описательных или экспрессивных жестов, заменяющих или сопровождающих речь, с помощью мимики, позы, движения тела осуществляется передача более пятидесяти процентов всей информации. Специфические «жесты», транслируемые с помощью невербальных средств коммуникации, широко применяются и в искусстве. К примеру, в киноискусстве известен метод «остранения», который представляет собой «отторжение ... кадра из обычных, привычных связей и введение его в новый зрительный ряд», т. е. конструирование образа с помощью монтажа, соединения *двух знаков* на основе общего качества [9, с. 46]. Термин *gestus* вполне может быть экстраполирован на музыкальное искусство, на *неязыковую* информацию, возникающую при соединении фольклора и композиторского творчества, этих *двух знаков* единого национального музыкального искусства. Какой же специфический *жест (gestus)* мы видим, вернее, слышим в «Русалке» Даргомыжского в момент звучания в «заклятии» Наташи цитаты народной песни?

Как правило, исследователи творчества Даргомыжского отмечают, что включение в партию Наташи подлинной народной мелодии подчёркивает крестьянское происхождение героини, усиливая акцентированный Даргомыжским момент социального неравенства (напомним прозвучавшую незадолго до этой сцены реплику Князя – «князя не вольны жён себе по сердцу брать»). Но, думается, можно говорить и о более весомых, причинных связях, вызвавших цитирование народной мелодии в авторском произведении. Несомненно то, что народная песня введена композитором намеренно как особый музыкальный (именно музыкальный) *знак*. То, что сейчас, в XXI веке, может быть не замечено современным слушателем оперы «Русалка» (появление, к тому же ненадолго, фольклорного напева), не могло не привлечь внимания слушателя века XIX-го. Введённый композитором

распространённый народный напев был узнаваем театральной публикой, он вызывал определённые ассоциации, воспринимался как *другое* музыкально-информационное поле, другой язык, несущий несколько иную информацию о героине оперы. Напомним об особенностях русской народной песенности, понятной и известной, пожалуй, каждому русскому человеку, – обобщение конкретных ситуаций, возведение личных судеб героев в ранг общечеловеческих трагедий. Введённый в данную оперную ситуацию народный напев имел целью, как нам кажется, придать кульминационному моменту оперы некую музыкальную необычность, нестандартность, переводящую интимную драму героини в драму социальную. Именно об этом пишет М. Бонфельд, поясняя термин *gestus* как категорию, обозначающую «выход за рамки чисто индивидуального, жест, но в широком, социальном его понимании» [2, с. 43].

А. С. Даргомыжский, который в народной песне высоко ценил не только напев, но и текст, безусловно, понимал то, что исследователь XX века выразил словами: «В музыке звук и смысл прорастают друг в друга бесконечным образом» [10, с. 9]. В этом плане особенно показателен текст сибирского варианта песни. Вслушаемся в «музыку» народного стиха: «Куда идти, да тоску нести, / Ой, тоска, печаль-то несносная. / В леса идти, да в лесах темно, / Ой, темным-темно, да темнёненько. / В поля идти, да в полях пусто...» и т. д. Полная безысходность, замкнутый круг, безнадежность заключены в этом тексте. А в результате соединения с напевом печальным, никнущим, замыкающимся на низких интонационных устоях, с напевом, столь же безысходным, как и текст песни, рождается художественный образ, идеально подходящий к самому, пожалуй, напряжённому моменту оперы «Русалка». Безысходность и страсть, протест и безмерная печаль – такова эмоциональная основа оперной ситуации перед моментом гибели героини оперы. Именно народный напев усиливает экспрессию ситуации и кульминационного момента в сценическом действии. Если учесть при этом, что всё звучащее и происходящее на оперной сцене обращено, прежде всего, в зрительный зал, к слушательской аудитории, то роль народной песни как носителя определённого

ной эмоциональной и семантической информации, как носителя драматургического замысла композитора становится предельно ясной. Песня, даже «вырванная» из традиционных условий бытования, вставленная в оперный жанр, «надолго сохраняет обнажёнными свои жизненные связи и в сходной ситуации самым непосредственным образом подключается к настроениям и переживаниям других людей, которые неожиданно для себя начинают воспринимать эту музыку как свою собственную, чуть ли не ими самими созданную» [1, с. 60].

Идею о том, что фольклорное произведение, помимо слышимого музыкального материала, имеет ещё и незвуковое содержание (незвуковое информационное поле), поддерживают многие отечественные исследователи XX века [14, с. 46–48]. Народная песня несёт в себе разностороннюю эмоциональную и интеллектуальную информацию. Её интонации, её текст (слышимый в момент спектакля или слышанный ранее), музыкальные образы вызывают «сопутствующие представления» (термин И. Земцовского). Может быть, именно звучание народной песни усиливает мировоззренческую сторону сюжета, обогащает его той информацией, которой нет в оперном тексте, но которая генетически заложена в памяти каждого представителя народа, имеющего такую богатейшую фольклорную традицию, – представлениями о добре и зле, о любви и предательстве, о красоте мира. Возможно, именно приём введения в монументальный оперный жанр народной песни рождает сильный эмоциональный отклик зрителей-слушателей, при этом – «отклик, однотипный для всех» [3, с. 26], как бы «спровоцированный» сжатым генетическим кодом народного напева.

«Следы общения» русских музыкантов XIX века с музыкальной культурой окраины российского государства нередко можно встретить при изучении творческих биографий именитых композиторов и собирателей фольклора в сибирской провинции. Опера А. С. Даргомыжского, равно как и записанный в Сибири современный вариант народной песни, использованной композитором в середине XIX в. в «Русалке», – один из случаев «странного сближенья», по выражению А. С. Пушкина, позволяющий обозначить, пусть и гипотетические, опосредованные связи великого русского музыканта с Сибирью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Г. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. – М.: Советский композитор, 1988. – 237 с.
2. Бонфельд М. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» (к проблеме связности художественного текста) // П.И. Чайковский. Вопросы истории и стиля (к 150-летию со дня рождения). – М., 1989. – С. 26–46.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. – М., 1981.
4. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – М., 1971.
5. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Л.; М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
6. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
7. Культура. Справочник-словарь. – http://www.artap.ru/cult/j_gestus.htm
8. Культурология: учебное пособие. – М.: Изд-во «Экзамен», 2008. – 384 с.
9. Маслова Т. Я. Драматургия экранной публицистики через призму семиотики // Семиотика художественной культуры: образ России в межкультурной коммуникации. – Кемерово; СПб: КемГИКИ, 2009. – С. 43–52.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993.
11. Осипова В. Д. Народная песня как звуковая модель профессионального искусства // Вторые омские искусствоведческие чтения. – Омск: Изд-во «Альтернатива АРТ», 1998. – С. 21–24.
12. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. – М.: «Аграф», 1999. – 464 с.
13. Пекелис М. Александр Даргомыжский и его окружение. – М.: Изд-во «Музыка», 1973. – Т. 2. – 415 с.
14. Шаховской А. П. Информационное поле фольклорного произведения // Народная культура Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1997. – С. 46–48.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОБЫТИЙ РУССКОЙ ИСТОРИИ В ОПЕРАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Обращаясь к анализу оперы русских композиторов-классиков второй половины XIX века (М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова), большой интерес вызывает интерпретация в них событий русской истории. Русские композиторы-классики не были историками по профессии. Они были образованными людьми с исследовательскими задатками, глубокой идентификацией себя с русским народом. Избрав для своих произведений сюжет из истории России, они основательно погружались в тот или иной исторический период, мыслили концептуально, осознавали проблемы развития России, мечтали о самобытном пути ее развития.

Время середины XIX века было богатым на исторические исследования. Были доступны тексты крупных исторических трудов по истории России, издавались такие тексты, как всевозможные свидетельства очевидцев, памятники литературы, жития и летописи. Среди этих текстов – «История государства Российского» Н. М. Карамзина, труды В. О. Ключевского, Н. И. Костомарова. Часто исторические труды читались композиторами в сопоставлении разных авторских концепций. Причем исследователи отмечают, что эти книги были настольными для М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина. Показательны слова М. П. Мусоргского в письме к В. В. Стасову: «История – моя ночная подруга». Они постигали и воплощали национальную историю в единстве с национальным характером, в его многообразных гранях, которые по существу определяли и самую эту историю.

На примере исторических событий они ставили вечные для России вопросы. И не просто «Кто виноват?» и «Что делать?». Их интересовали более глубинные извечные российские проблемы, такие, как

«народ и толпа», участие народа в судьбе правителя, роль народа в реформах государства, такие общеполитические проблемы, как роль личности в истории, они также затрагивали важные психологические грани национальной ментальности: истинная православная вера, соборность, смирение, многотерпение русского народа. Не обходили стороной и причины столь многотрудной страдальческой судьбы России. В музыкальной реальности они отражали внутренние причины трагического хода развития Руси: в трагедии разобщенности людей, в постоянном ощущении внутреннего врага, в «темноте» и невежестве, нежелании смотреть вперед. Композиторы размышляли о перспективах развития Родины и в музыкальных образцах отражали их. Вспомним – «Рассветом на Москва-реке» названо вступление к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского.

Процесс создания «Хованщины» представляется единственным в своем роде. Перед композитором были исторические документы, рисующие бурную эпоху в сжатых, скупых повествовательных формах. Под пером М. П. Мусоргского монолит истории приобретал трепетность, теплоту человеческих чувств: он оживлял события, людей. Он реконструировал, воссоздавал историческую драму, как бы возвращая потемневшим от времени образам ярость красок: стрельцы имеют целый спектр характеристик – от пьяной удали до смирения; раскольники, вдохновляемые старцем отцом Досифеем, смиренно принимают смерть самосожжением; пришлый люд молчаливо взирает на все. Это и столкновение различных группировок, подогреваемое личными амбициями крупных и мелких лидеров: царевны Софьи, князей Андрея и Ивана Хованских, боярина Шакловитого. Картины народного горя дополнены еще более страшными сценами людской разобщенности, разъединения, одиночества, униженности. По мнению музыковеда Б. М. Гаспарова, «все события оказались сплавленными в «Хованщине» в рассказ, по всей видимости, о бесконечной и бессмысленной смуте» [1, с. 141].

В период создания оперы «Хованщина» М. П. Мусоргский изучил огромное количество первоисточников. Среди авторов были граф А. А. Матвеев – очевидец стрелецкого бунта, сын убитого стрельцами боярина Матвеева; С. Медведев – «чернец великого ума и остроты»,

казненный за причастность к бунту; И. А. Желябужский – видный служилый дворянин времен правления Софьи; протопоп Аввакум – человек, не знающий преград в защите своих убеждений, сильный духом, фанатичный приверженец старой веры.

Из исторических трудов Мусоргским были изучены труды историков XVIII и XIX века, в том числе современника Петра I П. Н. Крекшина; основанный на первоисточниках труд И. И. Голикова, использованный еще А. С. Пушкиным для своей «Истории Петра»; исследования историков XIX века П. Щербальского «Правление царицы Софьи» и Н. С. Тихонравова «Боярыня Морозова». Заметим, что историк К. Д. Кавелин был другом М. П. Мусоргского.

Творения М. П. Мусоргского и сегодня не просты, полны загадок. По ходу действия оперы возникают ассоциации с последующими эпохами: сталинской, хрущевской и другими, вплоть до наших дней. М. П. Мусоргский многое предвидел и предсказал. Он увидел прошедшее не только в его настоящем, но и в будущем.

В опере мы видим общество, расслоенное на части. Стрельцы, раскольники, простой московский люд, потешные – как формирующееся петровское войско. Народ разобщен. М. П. Мусоргский использовал возможность провести драматический конфликт по сердцевине народного характера, разделяя народную веру (раскольники) и народную силу (стрельцы).

М. П. Мусоргский нашел возможность произнести свое слово среди сцен оперы. Это знаменитое вступление к опере «Хованщина», которое называется «Рассвет на Москва-реке». Это ария боярина Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо, спит русский люд». Это и хор пришлого люда «Ох ты, родная матушка Русь», полный сострадания и надежды.

Оперы М. П. Мусоргского предполагают активное интеллектуальное соучастие образованного слушателя, его активный контрапункт, взаимодополнение образов произведения образами самой жизни. Композитор и музыковед С. М. Слонимский верно подметил: «Оперы М. П. Мусоргского, в особенности “Хованщина”, предпола-

гают панорамное знание зрителем-слушателем русской истории последующих веков. Иначе не разобраться в сути образов и сцен, не понять их взаимосвязь и перспективу» [4, с. 55].

Обратимся к опере А. П. Бородин «Князь Игорь». Опера посвящена конкретному историческому событию: походу дружины половецкого князя Игоря на степных кочевников в 1185 году. Обдумывая план оперы «Князь Игорь», А. П. Бородин не только досконально изучил исторические труды, но и сделал собственный перевод памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Текст либретто принадлежит самому композитору. Новые персонажи, введенные в либретто, опираются на глубокие знания композитора о взаимодействии русских и половцев. Исторически достоверными являются фигуры князя Галицкого, брата княгини Ярославны, и его приверженцев – весельчаков Скулы и Ярошки в лагере русских, а в лагере половцев – крещенного половца Овлура, хана Кончака и хана Гзага. Решая художественную задачу, А. П. Бородин применяет свое резюмирующее отношение к трактовке образа князя Игоря. Прочитав в труде Н. М. Карамзина нелестные эпитеты, характеризующие князя Игоря, такие, как «спесивый» и «недальновидный» князь, А. П. Бородин решает акцентировать внимание не на них, а на гранях раскаяния и чувства вины человека, не оправдавшего доверия. В знаменитой арии Игоря из второго действия попавший в плен защитник своей земли Игорь предстает подавленным и рвущимся из плена.

Большое место в опере занимают половецкие сцены. Восточная тематика в соотношении с русской представляет собой не просто проявление естественного интереса отечественной культуры к сопредельному культурному региону. Это проявление интереса как к коренному свойству русского этноса, так и к страницам русской истории.

А. П. Бородин в период сочинения оперы «Князь Игорь» с кропотливостью и последовательностью ученого собирал и систематизировал восточный фольклор различных регионов – от Средней Азии до потомков половецких племен в Венгрии, он собирал и систематизировал сведения об особенностях быта, типах оружия, иерархии обще-

ственных отношений у русских и половцев, он даже завел специальную папку с надписью «Противоречия в источниках “Слова о полку Игореве”» [3, с. 345]. Несчастливое выступление Игоря в поход в бородинской опере сопровождается сценой солнечного затмения, которое можно трактовать как символ горестной эпохи из далекой истории Руси.

События оперы вызывают у слушателей целый мир художественных и философско-этических ассоциаций с нашим временем. Где враг, а где друг? Какой враг страшнее?

Явная или скрытая динамика и конфликтность, противоборство различных сил присущи действию оперы. Ярославна и бояре противостоят Галицкому, князь Игорь – хану Кончаку, русский народ – половецкому. Древняя Русь представлена в бородинской опере в широчайшем социальном срезе – от образов князей и бояр до скоморохов и простого народа. Песенность выступает основой музыкального языка мира русских людей. Многопланово и с такой же глубиной охарактеризован мир половецкого Востока.

Взаимоотношения русских и половцев показаны А. П. Бородиным с удивительной глубиной и многоплановостью в музыкальном плане. Зная примеры сотрудничества, а также традицию заключения браков (это было и в роду самого Игоря), он дает в характеристике половцев три музыкальные сферы: пленительный Восток, воинственный Восток и ассимилированный Восток, показанный путем синтеза русской протяжной песни (ядра русской народной музыкальной культуры) с прихотливой восточной ритмикой, мелодической мелизматикой, свойственной восточным мелодиям. Гениальный пример такого синтеза – знаменитая песня половецких девушек «Улетай на крыльях ветра» из второго действия оперы.

Сложность и неоднозначность отношений русских с половцами нашли отражение и в драматургическом парадоксе, когда кульминацией русской эпической оперы выступает непревзойденная по красоте сцена в половецком стане. В финале второго действия, когда князь Игорь и хан Кончак сидят рядом – это враги и одновременно друзья, эмоционально захватывающая волна поднимает со дна души животрепещущие вопросы. Это вопросы об интернациональном братстве

народов, «о столкновении и взаимопроникновении двух миров, о Руси и Востоке, о поворотных точках истории и географических перекрестках, где решаются судьбы народов и громадных областей земли» [3, с. 359].

Необычно решает исторический сюжет Н. А. Римский-Корсаков в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Обратившись к событию из эпохи татаро-монгольского нашествия на Русь в XIII веке – походу хана Батыя в 1237–1238 году на Поволжье, Н. А. Римский-Корсаков совместно с В. И. Бельским взял за основу либретто легенду о чудесном спасении города Китежа. Другими источниками сюжета «Сказания» послужили древнерусская повесть XVII столетия «О Петре и Февронии Муромских», Ипатьевская и Лаврентьевская летописи, исторические народные песни и воинские повести, отдельные мотивы произведений русских писателей, роман П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», очерк В. Г. Короленко «Светлояр» и драматический этюд А. Н. Майкова «Странник». Дополнительный материал был почерпнут из некоторых памятников древнерусской литературы, в частности, из «Повести о Горе-Злочастии», а также из других произведений, например, из притч «О хмеле», «О бражнике». В литературную ткань оперы В. И. Бельский тонко вплел и поэтические мотивы, метафоры, отдельные выражения, заимствованные из народного устного творчества: из былин и духовных стихов, из лирических, хороводных, свадебных, плясовых песен.

Большую оригинальность музыкальному стилю оперы придают мелодии, связанные с жанром духовных стихов и древнерусским культовым пением. Огромную роль в создании национального колорита в этой опере играют звучания колоколов.

Легендарная сюжетная основа не помешала Н. А. Римскому-Корсакову развернуть в ряде сцен «Сказания» монументальное историческое полотно, хотя местами и окрасила его фантастичностью, в тона философско-созерцательные. Развитие исторической темы носит в этой опере драматический характер, историческая музыкальная драма возвышается в кульминационных своих моментах до народной трагедии. Таков эпизод вторжения татар в Малый Китеж, такова ге-

ниальная симфоническая картина «Сеча при Керженце». Произведение Н. А. Римского-Корсакова проникнуто глубоким и правдивым историзмом. Создавая народные сцены, яркие бытовые картины из жизни средневекового русского города (II акт оперы), композитор, с другой стороны, неповторимо передает в картине «Великого Китежа» (III акт) дух летописного рассказа, или воинской древнерусской повести, их сдержанный и суровый, порой трагичный пафос, присущее им эпическое величие. Народное бедствие предстает в опере как трагедия отчаянной, но неравной борьбы с чудовищной силой нашествия. Образы китежан воссоздают типические фигуры Древней Руси. Это мудрый старец князь Юрий, молодой воин Княжич, мужественный, ослепленный татарами Федор Поярок; второстепенные, но тоже колоритные персонажи: Отрок, Гусляр, Медведчик, различные группы народа – богачи и нищие, горожане и горожанки, молодые и пожилые люди. Свое важное место в этой галерее образов занимают главные действующие лица – Феврония и Кутерьма [2, с. 218].

Музыкальной находкой Н. А. Римского-Корсакова является то, что группа тем татарского нашествия основана на двух фольклорных вариантах бытования русской исторической песни «Про татарский полон» – Ярославском и Орловском. Один напев более мелодичный, другой более суровый. Изображая таким образом врагов, Н. А. Римский-Корсаков стремится соответствовать тому, «как они представлялись в свое время пораженному народному воображению» [2, с. 225]. Эти темы сопровождают татар во время их нашествия на Китеж. Сцена боя дана в звукоизобразительной картине «Сеча при Керженце» в третьем действии оперы. Это не просто единичное сражение, а обобщение силы русского духа. Нравственная, этическая победа русских выражена в звучании песни, сочиненной в народном стиле Н. А. Римским-Корсаковым. С этой песней во втором действии китежане отправляются в бой.

В своей опере Н. А. Римский-Корсаков создал эстетический эквивалент преданию, живущему в народе, о «граде праведных»,

об идеале нравственной чистоты, об утверждении этического и эстетического величия народа, о пути спасения Руси через истинную православную веру.

В заключении сделаем вывод о том, что русские композиторы-классики, вдохновляясь эстетическими установками реализма и народности, стремились к реконструкции определенных исторических ситуаций, но не путем бесстрастного их фиксирования, а размышляя, анализируя и резюмируя происходящее, стремясь обнаруживать болевые грани, вечные для России темы. Они, кажется, взывают к нам, направляя свои музыкальные завещания к потомкам, ныне живущим, вдруг столкнувшись с теми же вопросами, дают предупреждение нам избежать ошибок прошлого. Решая художественные задачи, разворачивают перед слушателями лирико-философские размышления по поводу происходящего, полные глубокой тревоги и скорби за Родину, размышления, полные надежды и предвидения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров Б. М. «Хованщина»: музыкальная драма в русском стиле // Б. М. Гаспаров Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2009. – С. 133–178.
2. Кандинский А. И. Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки. В 3-х т. – Т. 2, кн. 2. – М.: Музыка, 1984. – 310 с.
3. Левашов Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки. В 10-ти т. – Т. 7: 70–80-е годы XIX века. – М.: Музыка, 1994. – С. 286–360.
4. Слонимский С. М. Трагедия разобщенности людей в исторических операх Мусоргского // С. М. Слонимский Свободный диссонанс: Очерки о русской музыке. – СПб.: Издательство «Композитор. Санкт-Петербург», 2004. – С. 52–70.
5. Ширинян Р. К. Оперная драматургия Мусоргского. – М.: Музыка, 1981. – 284 с.

**ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В ФОРМИРОВАНИИ
ПРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ**

На современном этапе развития цивилизации вместе с высокими технологическими достижениями во всем мире и, в частности, в России, все более обостряется проблема дегуманизации общества. Решение этой проблемы входит в цели и задачи организации образовательного процесса в учебных заведениях страны, в том числе и в музыкальных вузах, в подготовке компетентного специалиста, которая должна содержать и ценностно-смысловой блок, включающий компетенции в сфере мировоззрения, связанные с ценностными ориентирами будущего выпускника вуза, с его способностью видеть и понимать окружающий мир, ориентироваться в нем, осознавать свою роль и предназначение, уметь выбирать целевые и смысловые установки для своих действий и поступков, принимать решения. Огромную роль в формировании ценностно-смысловых компетенций будущего музыканта-специалиста играет обращение к пластам духовной культуры, способным компенсировать недостаток позитивного общечеловеческого содержания современного социокультурного пространства, восстановить своего рода нравственный баланс личности гражданина XXI века. Широкими возможностями в выполнении этой задачи обладает музыка славянских, а именно русских композиторов, среди которых одним из ярчайших мастеров является выдающийся композитор, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель Н. А. Римский-Корсаков.

В жизни и творчестве крупнейшего представителя русской музыкальной культуры славянская тема была весьма важной составляющей и, как отмечает Е.Ключникова, «практически доминантой в его картине мира» [4, с. 154]. Славянские симпатии композитора под-

тверждаются его интересом к славянским образам в Сербской увертюре, операх «Млада», «Свитезянка», «Пан воевода». Римский-Корсаков не раз восхищался творчеством Ф. Шопена и «особой поэтичностью польской музыки» [4, с. 155]. В своем творчестве автор пятнадцати опер, десяти симфонических полотен, программных симфонических сюит, кантат, хоровых произведений, романсов, сочинений для камерно-инструментального ансамбля и фортепиано воплотил поэтические образы народной фантазии и славянской древности. Изучение обширного наследия композитора будущими музыкантами является неотъемлемым компонентом профессиональной подготовки и осуществляется в процессе обучения в рамках различных дисциплин, в том числе и в процессе занятий студентов-пианистов в концертмейстерском классе. Практическое освоение образцов вокальной музыки композитора занимает значительное место в учебной концертмейстерской деятельности: арии из опер и романсы Римского-Корсакова входят как в концертные программы с певцами-солистами, так и в обязательные репертуарные списки. В числе оперных арий – третья песня Леля и ария Снегурочки из одноименной оперы, обе арии Марфы и ария Грязного из оперы «Царская невеста», ария Царевны-Лебедь из оперы «Сказка о царе Салтане», колыбельная Волховы из «Садко», ария Оксаны из оперы «Ночь перед Рождеством». Изучение вокальных номеров из лучших оперных творений композитора позволяет пианисту-концертмейстеру не только освоить необходимый для будущей профессиональной деятельности репертуар, но и глубже проникнуть в насыщенный яркой образностью и подлинно народным духом, полный красоты и гармонии музыкальный мир этого выдающегося мастера.

Подлинное вдохновение, которое вызывала у Римского-Корсакова русская история и культура, воплощенные в оперных шедеврах верного последователя Глинки, спустя полтора столетия способно вызвать и у наших современников – профессиональных музыкантов и публики – ответное чувство восхищения талантом народа и богатейшими традициями национального искусства. Блестящее композиторское дарование Римского-Корсакова позволило запечатлеть особую притягательность

для русского художника тех памятников народного искусства и быта, в которых жизнь народа представала с ее красочной, поэтической стороны: древние народные поверья, обряды и песни, связанные с народными представлениями о природе, легенды, былины и сказки. «В сущности, мой род – это сказка, былина и непременно русские», – говорил Римский-Корсаков и подтверждал свое пристрастие неподдельным интересом к народным песням самых разных жанров, которые он собирал в течение всей жизни: лирическим, плясовым, обрядовым, трудовым. Самыми привлекательными для композитора были наиболее древние пласты народной музыкальной традиции, которые бережно сохранялись и издавались им в виде сборников народных песен, а также, будучи переплавлены индивидуальным композиторским стилем, передавали «преданья старины глубокой» из древности грядущим векам. Картины старинной бытовой и обрядовой народной жизни, в которой оживает Древняя Русь, окрашенная поэтическим воображением композитора, становятся в операх Римского-Корсакова носителями глубоких нравственных ценностей. С этой точки зрения весьма значительным является образ Берендеева царства как модели мироустройства на основе справедливости и гармонии в согласии с законами природы, которая была для композитора «колыбелью и творческой мастерской, источником вдохновения» [7, с. 161]. Удивительная чуткость к восприятию природы нашла отражение в замечательных музыкальных пейзажах, играющих большую роль в его сочинениях. Картины моря, леса, разгорающейся утренней зари, ночного звездного неба, передача всевозможных «голосов природы», созданные музыкальной фантазией неподражаемого мастера пейзажной звукописи, обладают не только яркостью и точностью музыкального изображения, но и поэтической одухотворенностью, глубокой выразительностью, принося новые грани в трактовку лирических образов, как, например, в романсе на стихи А. С. Пушкина «На холмах Грузии», где пейзаж из фона для лирического повествования превращается в смысловой рельеф. В мастерстве выразительной звукописи, в частности, проявилась пантеистическая направленность творчества композитора, которую признавал сам автор. В письме своему учителю и другу М. А. Балакиреву Римский-Корсаков писал, сочиняя «Сне-

гурочку»: «В ответ на свое пантеистическо-языческое настроение в опере я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напевы, подсказанные ими, в основу своего творчества...» [6, с. 189]. В музыкальном языке композитора, как пишет Т. И. Чупахина, нашли воплощение древнеславянские, языческие мотивы, «...элементы пантеистического мистицизма, борьба двух начал: Добра и Зла, лунарного и солярного, светлого и темного...утверждение Красоты, Гармонии, Истины» [7, с. 161]. Если рассматривать пантеистическое восприятие природы, присущее выдающемуся художнику-творцу, с позиций современных научных подходов, то оно оказывается удивительно созвучным идеям природосообразности, в которых наш техногенный век ищет возможности спасения и гармоничного развития цивилизации. От исполнительского воплощения музыкальных картин природы к бережному, ответственному отношению к реальной природе как основе жизни на Земле – так можно обозначить одно из направлений духовного самосовершенствования пианиста в концертмейстерском классе по пути, указываемому музыкой Римского-Корсакова.

Воплощением единства мира и гармонии всего сущего в музыкальных и, в частности, вокальных произведениях Римского-Корсакова выступает Человек как венец природы, как итог всех стремлений и усилий природы; именно к человеку, по словам А. И. Герцена, «они стремятся, в него впадают они, как в океан» [2, с. 6]. Океан человеческой души предстает в музыкальных образах оперных героев композитора. На первый план выходят те из них, кто олицетворяют ум и художественную одаренность народа, его тягу к прекрасному, доброту и возвышенность чувств – Лель, Садко. Своим отношением к искусству как таковому Римский-Корсаков позволяет нам увидеть в нем одно из проявлений духовной мощи народа, могучую жизненную силу, облагораживающую человека, пробуждающую в нем высокие стремления, раскрывающую лучшие качества его натуры.

Лучшие качества человеческой натуры воплощены также в разнообразных женских образах, созданных Римским-Корсаковым. Трогательно чистая, невинная Марфа, поражающая жизненной силой и темпераментом Купава, страстная, страдающая Любаша, – все они

испытывают чувство, которое объединяет сердца и составляет, по мнению композитора, «духовную основу жизни» [7, с. 162] – Любовь. Такую «человекообразующую» роль любви убедительнее всего создатель оперных шедевров демонстрирует на обратном примере сказочных персонажей Снегурочки и Волховы. Знакомясь с ариями и сценами в партии этих героинь, пианист-концертмейстер самым непосредственным исполнительским образом может ощутить трансформацию их музыкальных характеристик: например, переход от декламационных оборотов и мелодий инструментального типа к широкой вокальной кантилене в партии Снегурочки с усложнением гармонического языка, выраженным в оркестровой партии. Сходное по сюжету опер исчезновение Снегурочки и Волховы становится не трагическим финалом, а торжеством жизни, света и любви. Работа студента-пианиста над вокальными номерами из партий вышеназванных героинь позволяет не только решить задачи совершенствования профессионального владения инструментом и концертмейстерского мастерства, но и способствовать формированию собственного творческого активного отношения к осмыслению художественных явлений с позиций Истины, Добра и Красоты.

Для формирования собственного эстетического мировоззрения представляется интересным еще один сказочный персонаж оперы Римского-Корсакова, с которым студент-пианист детально знакомится в учебном процессе, – это Царевна-Лебедь. Средства музыкального языка в ее арии рисуют нам образ совершенной красоты – неземной, загадочной, недостижимо прекрасной, с одной стороны, и наделенной настоящими человеческими чувствами, с другой. К сожалению, традиционная «борьба» студентов с пианистическими и ритмическими трудностями в этой арии иногда не позволяет педагогу в достаточной мере направить молодого пианиста к глубоким размышлениям о центральной эстетической категории, коей является Красота; тем не менее, восхитительная по своим гармоническим и оркестровым краскам, наполненная гибкими выразительными интонациями музыка выдающегося мастера мощнейшим образом воздействует на формирование у будущего музыканта художественно-эстетической составляющей ценностно-смысловых компетенций.

Стремление к достижению красоты как гармонии внутреннего и внешнего, изысканных чувств и простоты их выражения, глубины содержания и совершенства формы пронизывает и обширный пласт романсовой лирики Римского-Корсакова. Им создано около 80 романсов, и наиболее яркие образцы этого жанра сосредоточены на крайних этапах творческого пути: первая группа (22 произведения) была написана с 1865 по 1870 годы и вторая – более художественно-ценная (47 романсов) – в 1897–1898-х годах. В ранних романсах можно встретить обращение к народно-жанровым истокам, например, в «Колыбельной» на слова Мея, музыка которой была позднее перенесена в оперу «Боярыня Вера Шелого» и содержала черты, присущие и другим оперным образам. Как отмечает В. А. Васина-Гроссман, «такими ласково-грустными мелодиями Римский-Корсаков впоследствии охарактеризует Любаву в «Садко», Марфу в «Царской невесте» [1, с. 232]. Имеющиеся среди ранних романсов замечательные образцы пейзажной лирики, как и упомянутая «Колыбельная», позволяют провести широкие параллели с творчеством композитора в целом и понять его эстетические воззрения, которые наиболее ярко выражены в романсах 1897–1898-х годов. На рубеже веков чуткий ко всем веяниям времени художник-«шестидесятник», сформировавшийся под влиянием революционно-демократических идей, Римский-Корсаков уловил в новых течениях модернизма и формализма опасность для судеб музыкального искусства. Описывая в «Летописи моей музыкальной жизни» свое обращение к жанру романса после длительного перерыва, композитор так объяснял свои творческие позиции: в своих новых сочинениях он «старался быть ближе к Глинке, ... потому что Глинка всегда благороден и изящен. Опроститься – дурное и даже корительное слово, а сделаться проще, естественнее, шире – не мешает, и даже необходимо не только мне, а и всем» [6, с. 483]. В достижении высшей простоты, благородства и изящества Римский-Корсаков стремится к опоре на вечные ценности русской культуры и обращается к поэтическим текстам, являющим собой образцы классической завершенности – стихам Пушкина, А. К. Толстого, Майкова, реже – Фета, Лермонтова, Мицкевича. Принадлежащие перу гениев русской и,

шире, славянской поэзии тексты романсов изначально определили высокую «планку» зрелых вокальных сочинений композитора, а новый подход композитора к чисто музыкальным решениям, выразившийся в стремлении к широкому мелодическому стилю, истинно вокальной кантилене позволил признанному автору опер и симфонических поэм создать подлинные жемчужины вокальной лирики, среди которых «Не ветер, вея с высоты», «Звонче жаворонка пенье», «Дробится и плещет» на стихи А. Толстого, «Октава», «Искусство» на стихи Майкова и, конечно, вершина романсового творчества композитора и один из лучших образцов русской вокальной лирики – вокальная поэма «Редает облаков летучая гряда» на стихи А. С. Пушкина. Ряд романсов объединен в циклы «Весной», «У моря» и «Поэту». Именно последний цикл посвящен одной из важнейших тем – судьбе и предназначению художника, сущности искусства. И вновь Римский-Корсаков провозглашает силу природы как высшего великого начала, «творца всех творцов» [2, с. 6], и только «прислушавшись» к ней «душой», почувствовав и поняв «дубравы говор», «шептанье тростников», художник может создать подлинно поэтические строки и созвучия, полные Красоты, Любви, Добра и Гармонии. Таким образом, изучение романсовой лирики и в целом вокальной музыки композитора способно оказать значительное воздействие на формирование жизненных и профессиональных целей молодых музыкантов-пианистов, способствуя превращению будущих исполнителей, педагогов, концертмейстеров в настоящих Данко, готовых не только «глаголом жечь сердца людей», но и отдать огонь своего сердца служению музыке, людям, сохранению и развитию традиций великой отечественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1956.
2. Жемчужины мысли // сост. Жадан А. А. – Минск, Беларусь, 1991.
3. Кандинский А. И. Н. А. Римский-Корсаков. – История русской музыки. – Т. 2, кн. 2. – М., 1984.

4. Ключникова Е. Творчество Римского-Корсакова в контексте панславизма Н. Я. Данилевского / «Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре» // ред.-сост. М. П. Рахманова. – М., 2009. – С. 153–178.
5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М., Музгиз, 1968.
6. Чупахина Т. И. Философия русской музыки золотого и серебряного веков. – Омск, 2010.

Т. И. Чупахина

Омский государственный университет

им. Ф. М. Достоевского

ОТРАЖЕНИЕ СОЛОВЬЁВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ВСЕЕДИНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА

Имя Сергея Васильевича Рахманинова принадлежит к младшему поколению русских музыкальных классиков второй половины XIX века. Открытие тайны творчества русского гения позволит нам постигнуть глубинную сущность и истоки русской музыкально-философской мысли, в которой отразилась судьба как самой России, так и многих ее философов, музыкантов, поэтов.

Особенности социокультурного развития России определили специфику русской философии, которая прямо или косвенно повлияла на музыкальное мировоззрение С. В. Рахманинова. Практически все основные положения русской философии переданы в творчестве Рахманинова в высшей степени эмоционально, тем самым их действенная сила достигает ясности драматизма и становится очевидной уже на уровне обыденной восприимчивости. Самобытность философской мысли в России заключалась в том, что она породила творческий импульс и во многом была интуитивна, мистична. В. С. Соловьев стоял у основания этого направления отечественной мысли. В отличие от западной философии, она стремилась раскрыть не отвлеченные

интеллектуальные истины, а те истины, которые были исключительно ориентированы на реальную жизнь. «Без любви нет культуры, – писал В. С. Соловьев, – без культуры нет любви. Без любви и культуры нет и самого человека» [1, с. 23]. По мнению В. С. Соловьева, человек рассматривался как свободное творческое существо, выбранное Богом собирать и преобразовывать мир в единое целое. Ибо это существо (человек) способно принести в мир любовь, гармонию, красоту и солидарность. Отечественный философ XIX столетия выступал за цельность знания, за живое знание, которое заключалось в синтезе науки, религии и философии. В «Критике отвлеченных начал» Соловьев отстаивает идею о том, что в основе истинного знания лежит мистическое или религиозное восприятие человека, от которого только наше логическое мышление получает свою безусловную разумность, а наш опыт – значение безусловной реальности [2, с. 10]. По мнению русского мыслителя, философия прежде всего нуждается в вере, так как без веры познание человека невозможно. Для цельного знания, согласно соловьевской теории, важны наиболее фундаментальные философские категории, такие, как Благо, Истина, Красота. «Но так как эта реализация Всеединства еще не дана в нашей действительности, – уточняет В. С. Соловьев, – в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, то она является задачей для человечества, а исполнение ее и есть искусство» [3, с. 883]. Именно такую задачу решал лучший представитель Золотого и Серебряного веков С. В. Рахманинов, обнаруживая общие основания и правила этого загадочного и непостижимого мира искусства.

Особая миссия и роль композитора заключалась в том, что он в сложном и противоречивом мировоззрении эпохи, как верный сын своей отчизны, продолжал традиции великих реалистов, своих предшественников: А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского.

Для музыкально-философских размышлений в наследии Рахманинова была одна главная тема – тема Родины. Философия его музыки, давшая русской культуре столько утонченных мыслей, не только пробудила русское сознание, но и держала современников в тонусе. Все его произведения, выросшие из недр православного сознания,

независимо от жанра, несут образы «русской идеи», «законов Собора», «русской правды» и мучительные думы о России. Отсюда вытекает своеобразие композиторского стиля. Все произведения Рахманинова, особенно «Колокола», Второй концерт для фортепиано с оркестром (с – moll), Третий концерт для фортепиано с оркестром (d – moll), Третья симфония (a – moll), «Всенощное бдение», «Весенние воды» для голоса и фортепиано, кантата «Весна», «Остров мертвых» – симфоническая поэма для оркестра, «Песня разочарованного» для голоса и фортепиано, «Буря» для голоса и фортепиано, «В душе из каждого из нас» для голоса и фортепиано, «В молитвах неусыпающую» – духовный концерт, «У врат колыбели святой» для голоса и фортепиано, «Утес» – фантазия для симфонического оркестра, «Deus meus» для шестиголосного хора, «Диссонанс» для голоса и фортепиано, «Русская рапсодия» для двух фортепиано, «Король Лир» – музыка к трагедии В. Шекспира, «Симфонические танцы», пронизаны напряженным биением пульса времени и дыханием эпохи Серебряного века. Расцвет творчества С. В. Рахманинова совпал со стремительным ходом историко-революционного подъема национального самосознания, когда тема «судеб народных» и «судеб человеческих» стала для русских художников всеобъемлющей и активно развивающейся силой.

Рахманиновская музыкально-философская концепция Всеединства включает в себя три абсолютные ценности: Истину, Благо, Красоту, образуя некий триумвират, смыслом которого, по С. В. Соловьеву, является Любовь. Востребуя свою внутреннюю божественность, он искренне пытался показать человеку, обществу, как можно творить собственную реальность, управляя тем, что ему уже известно или непонятно и даже кажется невозможным. При этом прекрасно осознавая, что любовь есть сила, способная защищать человека, которая является, в свою очередь, обещанием Вселенной. Русский мыслитель полагал, что Земля и человек получают урок, являясь неразделимыми партнерами. Ощущение глубинной причастности Рахманинова как сознательного существа, творящего теургический акт в каждом своем произведении, космическому, вселенскому бытию, постоянная сквозящая мысль о судьбе человека как микрокосма проходят через всё

музыкальное творчество художника. Композитор продолжает лучшие национальные традиции, в которых человек не отделяет себя от внешнего мира, а имеет прочную взаимосвязь между своей жизнью, своим существованием и бытием Вселенной. Такое целостное представление об устройстве мира явилось особым духовно-теоретическим феноменом Рахманинова, поднявшим русское музыкальное искусство на небывалую высоту, зажигая свет в сознании будущих поколений. Глубокая связь с природой – с одной стороны, а с другой – любовь и тяга к народу составляют основную суть философской доминанты русского художника.

Идея Всеединства в музыке Рахманинова своей окраской рационалистического философствования представлена в виде мистического опыта единства всего сущего, «растворения» его в этом единстве как идеального состояния. Подобное состояние и есть прямой путь через любовь и веру к Богу, чтобы узреть его доброту. Трактую идею Всеединства по-рахманиновски, можно признать, что она является неким предвосхищением общего онтологического принципа соборности, где находит свое применение такое утверждение: каждое тождественно всему и Единому, ибо Все есть Одно и Одно есть Все.

В рахманиновском музыкальном пространстве мы ощущаем отождествление любви и сердца – то самое соединение, идущее от древнерусской традиции, философии любомудрия. Ф. И. Тютчев, которого так высоко ценил композитор, и на слова которого сочинил немало значительных вокальных произведений, писал: «Советую понимать Россию (русский дух) не умом, а сердцем» [9, с. 123].

В духовном пространстве Рахманинова, в его философских воззрениях на искусство существовало два взаимно пересекающихся взгляда на любовь: один из них – философско-платонический, идущий от В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева. Второй связан с понятием «катарсис» – сострадание, жалость, милость, растворение в объекте – и примыкает к философским воззрениям И. А. Ильина, Н. О. Лосского, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского. Поэтому философия любви по-рахманиновски – это этика, эстетика и психология. Подобный синкретизм – одна из особенностей музыкальной рефлексии художника,

который оставил нам в наследство огромное богатство образцов любовной вокальной лирики во всех ее проявлениях: шесть романсов – Ор. 8., двенадцать – Ор. 14; двенадцать – Ор. 21; пятнадцать – Ор. 34.; шесть – Ор. 38.

Отсюда вытекает главная мысль его музыкальной философии: «творение добра любовью должно стать общим делом, проявлением подлинной соборности православных людей в России!» Подобная философская идея напоминает идею положительного Всеединства В. С. Соловьева, где основным является принцип «Все едино в Боге», ибо всеединство – это есть единство Творца и творения [10, с. 341].

При разработке идеи Всеединства С. В. Рахманинов сознательно отталкивался от славянофильской идеи соборности, придавая ей онтологическую ноту и космическое звучание, и это не могло не сказаться на стилистике и особенностях музыкального языка.

Музыкальной интерпретацией идеи Всеединства в творчестве композитора явились произведения, созданные в начале XX века: Второй концерт для фортепиано с оркестром, кантата «Весна» на слова Н. А. Некрасова, оперы «Алеко», «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», Вторая симфония, Третий концерт для фортепиано с оркестром. В этих произведениях, по словам музыковеда М. А. Овчинникова, задолго до эмиграции возник «мотив прощания», который был связан с «отвергнутым бытием» исконных русских ценностей, таких, как Вера, Любовь, Искренность [11, с. 345].

Второй концерт для фортепиано (с – moll) является настоящей «жемчужиной» фортепианного искусства, где собраны воедино различные образы – ликующие, радостные, светлые, драматические, патетические. Лирика окрашена исповедальными красками, где доминируют субъективные ностальгические мотивы. Музыка одного из самых популярных произведений глубоко экзистенциональна и персоналистична. Особенно ярка по драматизму первая часть, в которой отражена суть жизненной платформы и философии Рахманинова. В главной партии первой части ощущается народно-песенный русский характер, где переплетается обобщенный, «старый» образ Древней Руси и молодой, нарождающейся России, так мучительно прокладывающей себе свой путь. Побочная партия – это лирический гимн

человеческой любви и духовной красоте человека. В третьей части композитор соединяет обе темы, превращая их в торжественно-ликующий гимн жизни и созидание Вечного. Не будет преувеличением сказать, что это произведение – настоящий гимн Жизни, гимн Человеку.

Идеи Всеединства проявлены в фортепианных Прелюдиях (В – dur) и Прелюдия (g – moll). Обе прелюдии воплотили образы суровой действительности, которая в тот успешный творческий период воспринималась композитором без горечи и страха перед будущим, в которой слышались шаги надвигающихся революционных преобразований, шаги новой России. Где через познание Истины, осмысление проблем духовности художник стремился к Красоте и Любви – вечным абсолютным ценностям. По словам Т. Н. Левой, «апофеозом всепобеждающей Любви завершаются многие его сочинения дореволюционного времени, торжеством Смерти овевая музыка, созданная после катастрофы 1917 г.» [12, с. 330].

Образ Матери-Земли, образ Любви нашел свое яркое воплощение в кантате «Весна» на стихи Н. А. Некрасова «Зеленый шум», в которой тесным образом переплетаются радостное ожидание весны (жизнь природного мира – макрокосма) и глубокие переживания крестьянина (жизнь внутреннего, духовного мира человека – микрокосма).

С. В. Рахманинов – ярчайший представитель музыкальной культуры XX века. В его творчестве высвечиваются кристаллическими гранями художественно-философские идеи Всеединства – актуальные, на наш взгляд, для России на современном этапе. В своем наследии С. В. Рахманинов указывает путь дальнейшего развития особенности нового русского мироощущения – устремление к трансцендентному, стремление к синтезу, решение проблемы возрождения культуры он видит через взаимодействие музыки, религии и философских знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карабущенко П. Л., Подвойский Л. Я. Философия и элитология А. Ф. Лосева. – М.: Издательский дом Литературная учеба, 2007. – С. 124.
2. Соловьев В. С. Философские начала цельного знания // В. С. Соловьев. Сочинения: в 2 т. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1988.

3. Соловьев В. С. Три силы / Собр. соч. в 10 томах. – Т. 7. – СПб., 1911.
4. Скрытникова О. А. Золотой петушок: к проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова / Процессы музыкального творчества. – Вып. 3. – М., 1999. – 235 с.
5. Соловьев В. С. Три силы // Собр. соч. в 10 томах. – Т. 7. – СПб., 1911.
6. Митрополит Иоанн. Русская симфония. – Санкт-Петербург: Наука, 1998. – 635 с.
7. Емельянов Б. В., Савельев И. П. Музыкальный космизм в России. – М. София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской философии. – Вып. 9. – 2006. – С. 6.
8. Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 182 с.
9. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 466 с.
10. Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве / В. С. Соловьев. – СПб.: Азбука, 2000. – 383 с.
11. Рапацкая Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». – М.: Изд-во Владос, 2001. – 383 с.
12. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 164 с.

И. Г. Умнова

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

Влияние национальных культурных традиций на творчество современного композитора, как правило, проявляется в синтезе исторически устоявшегося и новаторского в музыкальной ткани произведений. Однако в последние десятилетия художественные индивидуально сти-

левые системы предстают в качестве многоаспектного творческого мира, в котором, наряду со специфически переплавленными в музыкальном языке константами и новациями, аккумулируется некая включенность, погруженность в различные культурные миры (исторические, социальные, глубоко личные). Эстетика современного композитора может объединять его мировоззренческие принципы и идеалы, самобытные изыскания в музыкальной, научно-критической и литературно-публицистической сферах, а также в просветительской и педагогической деятельности. Характеризуя творчество композитора Сергея Слонимского, Екатерина Ручьевская справедливо отмечала: «Он фантастически талантлив. Природа наградила его даром композитора, пианиста, литератора. ... Он импровизирует так, что другому композитору понадобились бы недели для обдумывания и фиксации текста. ... Однако фантазии, интуиции, оригинальности материала нигде не займешь. Технику можно приобрести. Мастерство – никогда, оно рождается вместе со стилем, произвольно, в процессе выполнения художественной задачи. Мастерство Слонимского – его личная собственность, а стиль его без труда узнаваем» [1, с. 115].

Действительно, самобытность композиторского стиля Слонимского проявляется не только в его умении воплотить творческие идеи, представить собственные замыслы в пределах категорий индивидуальной системы. Его музыкальный язык по-прежнему сочетает интонации плачей и плясовых, народных инструментальных наигрышей и колокольных звонов, русского канта и современных бытовых жанров, мелодии широкого дыхания и хроматически извилистые мотивы. Богатая творческая фантазия проявляется и в артистически своеобразных трактовках идейно-образного содержания произведений коллег, в оригинальных литературно-критических толкованиях фактов музыкальной жизни, в живом непосредственном общении, диалогах, интервью, беседах о назначении искусства с журналистами, учениками, друзьями, современниками. Универсализации художественной системы композитора способствуют и национальные традиции, которые присутствуют в интонационных, ритмических, фактурных, тембровых

и других структурах его музыкальных произведений, а также своеобразно преломлены в его взглядах на мир, историю, искусство как композитора, критика, педагога, просветителя, пропагандиста.

Напомним немаловажный факт: Сергей Слонимский принадлежит к знаменитому польскому роду, издавна известному своими заслугами в просветительском направлении развития европейской культуры. Двоюродным братом отца композитора был лирический поэт Антоний Слонимский, соратник Юлиана Тувима из группы «Молодая Польша». Об этом пишет польский исследователь Янина Куманецкая: «Видные представители этого рода участвовали в формировании культуры многих стран и двух континентов. ... Они стали родоначальниками целого ряда ученых, к которым поэт Антоний Слонимский всегда относился с большим уважением, с некоторой долей самоиронии задаваясь вопросом: не изменил ли он ненароком традиции своих предков?» [3, с. 29]. Прочитаем также строки из статьи Адама Михника, посвященные памяти Антония Слонимского: «Здесь, на польской земле, сформировалась непокорная интеллигенция, по духу близкая идеям Просвещения, но в то же время романтическая и патриотически настроенная, сочетавшая “разум и глаз” братьев Снядецких с “чувством и верой” Мицкевича, мудрую иронию Болеслава Пруса со страстью Жеромского» [3, с. 30]. Думается, что смысл этого высказывания может быть отнесен и к творческой деятельности Сергея Слонимского, более полувека интеллектуально воздействующего на процессы развития культуры в России и за ее рубежами и определяющего духовные критерии и профессиональный уровень мирового музыкального искусства, поскольку композитор-просветитель регулярно выступает с лекциями, беседами на телевизионных и радиоканалах, проводит музыкальные собрания. Слонимский – почетный председатель шопеновского общества в Санкт-Петербурге, кавалер Командорского креста ордена «За заслуги» Республики Польша. Его внимание обращено к концертам отечественных и зарубежных исполнителей, встречам с поэтами, писателями, художниками, режиссерами, артистами. Слонимский активно общается с молодежной аудиторией не только в родном городе, но и в Москве, Самаре, других городах.

Исследователи справедливо называют Сергея Слонимского – потомственного ленинградско-петербургского интеллигента – прямым наследником великих петербуржцев Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева и других представителей искусства, для которых забота о судьбах отечественной культуры была сердцевинной многогранной деятельностью. Именно причастность к русским культурным традициям, всегда почитаемым деятелями искусства города на Неве, сформировала и особую эстетическую позицию, в которой рельефно выделяется этический принцип композитора: Слонимский глубоко убежден в необходимости пропагандистской деятельности. В одном из интервью достаточно категорично прозвучало его заявление: «Заниматься пропагандой чьей-то музыки, организацией ее исполнения, говорить о ней – это композиторская деятельность. Это как раз композиторская черта, унаследованная от больших композиторов» [8, с. 57]. В течение ряда лет Маэстро инициирует проведение музыкальных собраний в Фонде культуры и Санкт-Петербургской консерватории, где в циклах концертов, образно названных «Петербургский Ренессанс», исполняются замечательные, но незаслуженно забытые и полузабытые сочинения Балакирева, Бородина, Глазунова, Лядова, Рахманинова, Веселова, Клюзнера, Пригожина, Пушкина [2, с. 39].

Особое влияние на творчество композитора оказал и его отец, Михаил Леонидович Слонимский, писатель, человек драматичной судьбы, участник Первой мировой войны и революционных культурных преобразований в России 1920–30-х годов. Михаил Слонимский основал литературное объединение «Серапионовы братья», был наставником начинающих литераторов. Сергей Слонимский всегда обращает на это внимание во многих интервью, беседах, статьях, биографическом эссе, подчеркивая: «Я, прежде всего, сын писателя». Прочитируем показательные, с нашей точки зрения, фрагменты из книги Сергея Слонимского «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», на страницах которой, повествуя об отце, Слонимский отмечает: «Он более, чем кто-либо, повлиял на мою жизнь и натуру, передал свои навыки и привычки. И больше всех для меня сделал

доброе и необходимого» [4, с. 25]. Без сомнения, велико было воздействие личности отца и при выборе Слонимским собственных эстетических принципов. Подтверждают это следующие строки из книги: «Он был воспитан на русской культуре, прекрасно владел русским литературным языком, другого не знал и преданно любил русскую литературу. Я точно так же был воспитан на русской музыке и литературе, учился наследовать их традиции» [4, с. 64].

В своем творчестве Михаил Слонимский тяготел к «простописанию», был автором жестких и гротескных рассказов «Шестой стрелковый», а также романов «Инженеры», «Лавровы», «Семь лет спустя», замечательной «Книги воспоминаний» о своих современниках и друзьях. В этом же ключе Сергей Слонимский осмысливает страшные трагические страницы русской истории в двух своих операх – «Виринея» (по одноименной повести Лидии Сейфуллиной и либретто С. Ценина) и «Видения Иоанна Грозного» (по историческим документам XVI в., либретто Я. Гордина), а также в вокальных циклах «Песни неудачника», «Здравствуй, ад!», Десятой симфонии «Круги ада», посвященной всем живущим и умирающим в России, хором Реквиеме.

Творческой эволюции Сергея Слонимского способствовали фольклорные экспедиции под руководством Натальи Львовны Котиковой. В результате постижение народных традиций, усвоение «музыкального витамина», с одной стороны, подготовило формирование в музыкальном языке своеобразной стилевой константы – фольклорного пласта, который развивается на протяжении всего творчества. С другой стороны, композитор не только запомнил и усвоил терпкие натуральные лады и прихотливые ритмы, но и приобрел писательский навык фиксировать и реалистично описывать мир живущих непростой жизнью людей. Слонимский пишет: «Она научила меня записывать тексты, расспрашивать певцов, успокаивать и настраивать их. ... Я ездил не за “музыкальными грибами” (напевами), а узнать, каково людям живется, что происходит в глубинке. Конечно, впитывал... живую и непредсказуемую музыкальную речь. Эти тетради – и ноты, и запись нравов, словечек, текстов, правдивых случаев из жизни – на моем письменном столе» [4, с. 140].

Важна в осмыслении стилевых ориентиров Слонимского и личность Модеста Мусоргского. Напомним, что в своем творчестве автор «Хованщины» в той или иной форме стремился к самостоятельному сочинению текстов опер, романсов и песен. Однако не подвергал написанное художественной шлифовке, подобно писателям или поэтам. Тексты Мусоргского отличаются близостью к живой разговорной речи, в чем, безусловно, проявляется композиторское *credo*: «Цель музыкального искусства – воспроизведение в музыкальных звуках настроения чувств, а главное, речи человеческой...». Представляется, что литературные тексты Мусоргского, переплавляющие народно-поэтический «житейский» язык, его особые интонации и ритмическую выразительность, оказались близки Слонимскому и наряду с подлинной народной речью органично восприняты.

Думается, что глубинное взаимовлияние литературы и музыки во многом объясняется и тем постоянным пристальным вниманием представителей творческого Петербурга к многогранному искусству слова вообще. Необходимо напомнить о Даргомыжском и Мусоргском, чью речевую мелодику предвосхитила новаторская фантазия «Ночной смотр» Глинки на стихи В. Жуковского [6, с. 25]. Стремление воспроизвести живые интонации человеческой речи, через индивидуализированную декламационную мелодию охарактеризовать персонажей своих произведений было творческим кредо и для автора «Русалки», и для создателя народных музыкальных драм. Обладая замечательным ощущением полновесного русского слова, они утверждали традицию гармоничного воплощения в слагающих произведение элементах – образно-словесном и музыкальном. Традицию, унаследованную из жанров народного творчества.

Выскажем предположение, что впитанное с детства, а затем окрепшее в студенческие годы ощущение органичного единства музыкального искусства и литературы, понимание сопряженности мелодического и поэтического, столь свойственное народному искусству, русской профессиональной художественной традиции, позволили в дальнейшем Слонимскому – музыкальному критику – в своих аналитических статьях, посвященных творчеству коллег, современни-

ков и соотечественников, настойчиво отстаивать мысль о глубинном взаимовлиянии закономерностей двух искусств. Об этом, например, говорится в статье о Н. А. Римском-Корсакове «Искусство живое, современное»: «Мне кажется чем-то особенно самобытным и, пожалуй, недооцененным драматургия корсаковских опер. Она ... глубокими корнями связана с теми прихотливыми сюжетными разветвлениями, описаниями природы и обрядовыми вторжениями, с той подробнейшей психологической, метафорической, аллегорической детализацией, которые присущи не только былинам, но и протяжным песням русским. Явление это своеобразно преломилось... и в русском “большом романе” Л. Толстого, Ф. Достоевского с его сложной многоплановостью, резкими сменами темпа и планов повествования, реальной психологической детализацией» [5, с. 35].

Действительно, история русского музыкального искусства по части замыслов и сюжетов всегда была тесно связана с литературными произведениями, в которых остро стоял вопрос о судьбе соотечественников, сограждан, неординарных личностей, часто людей благородных и деятельно добрых. Неслучайно именно Петербургская критика – многоликая, порой полярная в суждениях, представленная такими выдающимися личностями, как В. Одоевский, А. Серов, В. Стасов, Г. Ларош и другие – полемизировала не только о народности русского искусства, но и о патриотизме и гражданском пафосе творцов. Мысль о сохранении самобытного русского начала, русского характера проходила красной нитью в каждом произведении художника, композитора, артиста, через критические статьи и научные исследования петербургских искусствоведов.

Воспевая русский характер и русский быт, писатели показывали и пугающие картины обывательской жизни с дикой удалью кутежей. Экспрессивно-экстатичное начало, соединяющее темное, животное с душевной мятежностью, заявлено в произведениях И. Тургенева и Н. Островского, Ф. Достоевского и Н. Лескова. Стремление максимально полно воплотить поэтические и прозаические сочинения реализовалось не только в музыкальных произведениях представителей «золотого века», но и века минувшего. Назовем в качестве примеров

«Весну священную» И. Стравинского и «Скифскую сюиту», «Огненного ангела» С. Прокофьева, «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича и «Историю доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке. Пугающая своей мощью и буйством музыка звучит в партитурах Слонимского: в «Виринее» и «Икаре», в вокальном цикле «Песни вольницы» и кантате «Голос из хора», симфонических поэмах «Аполлон и Марсий» и «Петербургские видения», наконец, в Десятой симфонии «Круги ада» и опере «Видения Иоанна Грозного».

Подчеркнем: в композиторском методе работы с фольклорным материалом принципиальна позиция, которая не предполагает цитирования, а также не подвергает фольклорные мелодии преобразованиям. В то же время Слонимский использует их в качестве образцов для моделирования. Так, в текстах большого числа произведений масштабно представлен тематизм, в котором важными синтаксическими элементами являются мотивы плача и оплакивания. Типичные ниспадающие секундовые ходы, окрашенные меланхоличным тембром гобоя, были использованы уже в одном из ранних произведений – Карнавальной сюите. Характером своего звучания она перекликается с побочной партией первой части Первой симфонии. В дальнейшем плачевая секундовая интонация прорастет в «Драматической песне», открывая период симфонического пения, предвосхищая Шестую симфонию, а затем Девятую, Одиннадцатую, более позднюю Двадцать седьмую.

Образ русской воли, вольницы, который, как известно, обрел особый смысл в русской культуре, получил свое широкое воплощение и в ранней опере «Виринея», и одной из последних – «Видениях Иоанна Грозного». Так, в трактовке новгородских сцен прежде всего воплощен сам дух независимого, вольного Новгорода, его культура (колокольные звоны, вече, скоморошьи традиции). В яркой зрелищной сцене народного гуляния (восьмое видение), основанной на звонких плясовых наигрышах духовых, воссоздана картина скоморошьях игрищ, празднества «глумцов», в которых раскрывается чисто русская «веселость отчаяния» вольного города.

Однако не только фольклорные пристрастия подчеркивают приверженность Слонимского принципам петербургской композиторской школы. Обнаруживаются они и в чутком отношении к самым разным традициям, будь то глубокое почитание древних культурных национальных пластов или заинтересованное внимание к творчеству основоположников классического искусства, цыганские, еврейские стиливые элементы или языческие дохристианские. Поэтому среди произведений композитора, написанных в разные годы, – вокальный цикл «Песни вольницы» и хоровой концерт «Тихий Дон» на народные тексты, вокальная сцена на тексты из шумерского эпоса о Гильгамеше «Прощание с другом» и монологи «Псалмы Давида», инструментальные «Новгородская пляска» и «Славянский концерт», циклы «Рубаи» и «Газели Надиры», «Еврейская рапсодия» и «Чеченская рапсодия», другие. Явление это неслучайно, так как Слонимский убежден, что «сквозь сохраненные пласты фольклора можно проникнуть в глубь мышления человека, вплоть до античных времен. Это путь и возрождения несохранившейся музыкальной культуры античности» [7, с. 23].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – 616 с.
2. Зайцева Т. А. Композитор Сергей Слонимский. Портрет петербуржца. – СПб.: Композитор, 2009. – 40 с.
3. Куманецкая Я. Сага рода Слонимских // Новая Польша. – 2003. – № 11. – С. 29–34.
4. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – 145 с.
5. Слонимский С. М. Искусство живое, современное // Советская музыка. – 1969. – № 3. – С. 34–41.
6. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор, 2004. – 144 с.
7. Холшевникова Е. Единственная страна в Европе // Искусство Ленинграда. – 1991. – № 6. – С. 22–23.
8. Шестакович Ю. Сергей Слонимский как часть демоса // Балтийские сезоны. – 2000. – № 2. – С. 55–58.

О. В. Синельникова
*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

**ОБРАЗЫ ЖИВОПИСИ В МУЗЫКЕ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*Любое искусство стремится к тому, чтобы стать музыкой.
Уолтер Пейтер*

Стремление к синтезу искусств в большей или меньшей степени характерно для любой исторической эпохи. Любопытно, что еще Стендаль привлек внимание равнодушных к искусству читателей к интереснейшей теме взаимодействия музыки и живописи, поместив в своей книге «Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазиио»¹ сравнительную таблицу с именами художников и композиторов, близких друг другу по мироощущению и по характеру творчества (Перголези и Чимароза – Рафаэль, Дуранте – Леонардо да Винчи, Гассе – Рубенс, Гендель – Микеланджело, Гайдн – Тинторетто, Глюк – Караваджо, Моцарт – Доминикино и др.), хотя многие сопоставления из этого перечня представляются спорными [см. 3, с. 133–134]. Однако даже в наше пересыщенное разного рода исследованиями время трудно найти какую-то обобщающую работу по этому вопросу. Сошлемся лишь на эссе Чюрлениса [6] и аннотацию к альбому пластинок «Музыка и живопись» знаменитого дирижёра Г. Рождественского [4]. На этом библиографический обзор заходит в тупик. Такие труды, видимо, надо писать авторским коллективам музыковедов и специалистов по изобразительному искусству. Не претендуя на глубокое и всестороннее освещение этой интересной темы, сделаем попытку наметить пути сближения двух видов искусств и ракурсы исследования различных сторон данного синтеза, опираясь в основном на описания современных отечественных композиторов.

¹ См.: Стендаль «Письма о прославленном композиторе Гайдне» [3].

Прежде всего, заметим, что есть и не менее занимательная обратная связь, обозначенная в заглавии данной статьи темы: образы великих музыкантов, музыкальных произведений, атрибутов и символов музыки в картинах художников различных эпох и стилей. С этой точки зрения опыты исследования живописи достаточно актуальны и для музыки. Назовем, к примеру, статью музыковеда Л. Кириллиной «Образ великого музыканта в изобразительном искусстве XVIII века» [2], посвященную живописным портретам композиторов, запечатленных художниками того времени. Эти портреты много говорят нам о личностях великих музыкантов, их характерах и склонностях, что само по себе может дополнить биографические описания знаменитых людей эпохи.

Можно назвать множество имён художников разных эпох и стилей, кто в той или иной мере проявлял интерес к изображению музыкантов, писал картины под впечатлением музыкальных произведений или просто изображал музыкальные инструменты, придавая им символический смысл: Г. Гольбейн-младший, М. де Караваджо, П. П. Рубенс, П. Глэз, А. Ватто, Ж. Б. Шарден, Э. Делакруа, О. Ренуар, И. Репин, А. Матисс, М. Чюрленис, П. Пикассо, М. Шагал, П. Клее, П. Кончаловский, Л. Афремов и др.. Вспомним жанровую живопись Шардена с участием музыкантов, портреты музицирующих за роялем женщин среди шедевров художников-импрессионистов, знаменитые музыкальные натюрморты Пикассо, динамичные, одухотворённые образы джазовых музыкантов Л. Афремова и, конечно, портреты великих композиторов, исполненные их современниками-живописцами (портрет И. С. Баха кисти Э. Г. Хаусмана, Ф. Шопена – Э. Делакруа, М. Мусоргского – И. Репина, П. Чайковского – Н. Кузнецова, С. Рахманинова – К. Сомова, Б. Григорьева, С. Прокопьева – П. Кончаловского). Хотя было бы наивно полагать, что каждая картина, на которой изображены поющие или играющие на каких-либо инструментах люди, начинает «звучать» музыкой. Многие художники вообще не думали об этом, хотя часто прибегали к «музыкальным» сюжетам. Всё же широкий спектр живописных шедевров с музыкой и музыкантами в качестве главных персонажей даёт богатый материал для

исследования. Однако оставим в стороне тему «Музыка в живописи» и вернёмся к теме «Живопись в музыке», горизонты которой широки и необозримы. Осознавая невозможность обстоятельного и исчерпывающего раскрытия этой проблемы, сделаем лишь несколько шагов в бесконечность.

Поле взаимодействия музыки и пластических искусств многообразно. Каждая эпоха рождает всё новые и новые формы этого продуктивного синтеза. Во времена Средневековья два искусства объединяет функция служения Богу, сакральная символика числа и понимание пространства; в эпоху Возрождения, наряду с этим, – общность библейских сюжетов, гармонично-пропорциональное соотношение частей и целого, перспектива; в эстетике барочной культуры – изобразительные символы основных категорий Святого Писания (страдание, распятие, воскресение и др.), которые выражались и в музыке, в системе музыкально-риторических фигур. А о какой связи с музыкой свидетельствуют жанры изобразительного искусства – портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая сценка, возникшие в эпоху Ренессанса и столь бурно развивающиеся в последующие периоды художественной культуры?

В музыке Возрождения и барокко им находится множество параллелей. К примеру, звукоизобразительные многоголосные песни К. Жанекена («Пение птиц», «Крики Парижа» и др.), программные *concertogrosso* А. Вивальди, звукоподражательные зарисовки птиц у французских клавесинистов («Кукушка» Дакена, «Концерт птиц» Дандрие) и у них же – тонкие характеристичные портреты («Сумрачная», «Застенчивая», «Недотрога»), натюрморты («Будильник»), идиллические пейзажи («Ветряные мельницы»), жанровые сценки («Сборщицы винограда»), которыми особенно увлекался Ф. Куперен. В эпоху классицизма связи музыки и живописи становятся слабее, но и здесь можно вспомнить программные симфонии Й. Гайдна («Утро», «Полдень», «Вечер», «Часы», «Охота», «Философ» и др.) и его квинтеты («Птичий», «Лягушачий», «Восход солнца»), изобразительные сцены из опер К. В. Глюка и Шестую симфонию Л. Бетховена.

Композиторы XIX века довели до высочайшего расцвета жанры программной инструментальной музыки, и именно в этой области формы синтеза с живописью оказались наиболее востребованными,

а образные связи более непосредственными. Романтики и импрессионисты наилучшим образом раскрыли жанр музыкального пейзажа в неуловимых зыбких формах инструментальных миниатюр (К. Дебюсси, М. Равель) и в омузыкаливании красоты русской природы (П. Чайковский, С. Рахманинов, Н. Метнер). В русской музыке появляются сатирические портреты и сценки (А. Даргомыжский, М. Мусоргский), родственные жанру карикатуры в изобразительном искусстве, что нашло прямое продолжение в творчестве Д. Шостаковича («Нос», «Антиформалистический раёк», «5 романсов на слова из журнала “Крокодил”», «5 сатир на слова С. Чёрного»), Р. Щедрина («Бюрократида»), а далее – в постмодернистских опусах Л. Десятникова («Любовь и жизнь поэта» на стихи Н. Олейникова и Д. Хармса), Ф. Караева («...вы все еще живы, господин министр?!» в нескольких версиях).

Наконец, в эпоху романтизма и особенно в XX веке пышным цветом расцвел жанр театральных декораций к музыкальному спектаклю (Бенуа, Добужинский, Головин и др.). Нередко знаменитые художники принимали участие и в оформлении нотных изданий (например, обложки партитур Стравинского и Пуленка, сделанные рукой Пикассо). Не стоит забывать и опыты со светомузыкальным сопровождением А. Скрябина и М.-К. Чюрлёниса. Последний, к тому же, совмещал в своём творчестве две ипостаси – личность художника и композитора. Поэтому здесь и обратная связь – конгениальность в обеих областях творчества, в музыке и в живописи, и сопутствующее этому яркое ассоциативное мышление.

Существует и более тесная связь музыки и пластических искусств, когда образы конкретных картин оказывали влияние на замысел композитора, стимулировали творческую мысль, а визуальные впечатления оживали в звуках. Таких примеров немало в музыке XIX – первой половины XX веков и в творчестве современных композиторов. Вспомним симфоническую поэму Ф. Листа «Битва гуннов» по фреске Вильгельм-

ма фон Каульбаха², его пьесы, вдохновленные картиной Рафаэля («Обручение») и скульптурой Микеланджело («Мыслитель»), из 2-й тетради цикла «Годы странствий». Хрестоматийным примером связи музыки и живописи является фортепианный цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки», созданный под впечатлением от выставки работ Гартмана.

Многие произведения К. Дебюсси были инспирированы живописью: три симфонических эскиза «Море» К. Дебюсси написаны под впечатлением картины Хокусаи «Волна», «Остров радости» – под воздействием полотна Ватто «Отплытие на остров Цитеру», прелюдии «Канопа» и «Дельфийские танцовщицы» связаны с образами античных памятников. Названия и образный строй картин А. Бёклина воплотил М. Рeger в оркестровой сюите из четырёх симфонических поэм: «Отшельник», «Игра в волнах», «Вакханалия» и «Остров мертвых». Последнее полотно стало источником вдохновения и для С. Рахманинова, создавшего свой, довольно мрачный «Остров мёртвых», полный щемящей тоски, оцепенения, безграничной печали, тревожных предчувствий смерти (тема-символ «Dies Irae»).

Музыка XX столетия нередко становится своеобразным отзвуком современной ей живописи. Пути, которыми шли к открытию нового в своем искусстве живописцы и музыканты ушедшего века, пересекались так часто, как ни в какую другую эпоху. Композиторы и художники были членами одних и тех же творческих объединений, работали совместно над театральными постановками, вдохновляясь общими проектами. Таково было содружество Стравинского и Пикассо, Шенберга и Кандинского, Кейджа и Поллока, Денисова и Биргера. Неудивительно, что в XX веке связи между живописью и музыкой стали ещё более многогранными. Одни композиторы углубляют программно-сюжетные ассоциации, другие – развивают общую концепцию замысла. Разветвляются жанровые параллели музыки и живописи.

²Одно время Лист серьезно обдумывал создание целого цикла симфонических поэм, которые хотел назвать «Мировая история в картинах и звуках Вильгельма фон Каульбаха и Ференца Листа».

си, расширяется интертекстуальное пространство стилей и спектр художников, в той или иной мере повлиявших своим творчеством на образный мир музыки.

В музыке XX – начала XXI века есть немало сочинений, обращенных к творчеству одного художника. Например, загадочная симфония «La quinta del sordo», или «Гойя», полная двойных смыслов и параллельных созвучий, созданная Фараджем Караевым совместно со своим отцом Кара Караевым. В её основе материал музыки к фильму – экранизации одноименного романа Л. Фейхтвангера о жизни гениального испанского живописца, графика и гравера Франсиско Хосе де Гойя. Другой пример – опера «Из писем художника» Ю. Буцко, в основе либретто которой – эпистолярное наследие К. Коровина. Целый корпус музыкальных произведений восходит к творчеству Иеронима Босха («Пять фрагментов по картинам *Иеронимуса Босха*» для тенора и малого оркестра (часть незавершённой кантаты) А. Шнитке, Концертный триптих на тему картины Иеронима Босха «Страшный суд» В. Власова). Многих композиторов вдохновляли образы картин П. Клее: «Посвящение Паулю Клее» Шандора Вереша, «Три картины Пауля Клее» («Диана в осеннем ветре», «Сенечию», «Дитя на перроне» для альта и ансамбля Э. Денисова).

Василий Кандинский был тем художником, который ближе всех подошел в живописи к чисто музыкальным принципам. Избавившись от диктата формы предметов окружающего мира, он заставил звучать линии и цвета на своих абстрактных полотнах. Эксперименты Кандинского во многом были параллельны опытам его друга и ровесника Арнольда Шёнберга, который освобождал в те же годы музыку от оков тональности и при этом сообщил ей ряд живописных принципов. Их близкая дружба вошла в историю искусства XX века, а необычайно «музыкальная» живопись Кандинского вдохновила многих композиторов нашего времени: В. Тарнопольский «Eindruck-Ausdruck. HommageaKandinsky (Impression-Expression)» в двух инструментальных версиях, сценическая композиция «Der gelbe Klang» («Жёлтый звук») А. Шнитке, С. Губайдулина «Точки, линии, зигзаги» для бас-кларнета и фортепиано.

Пожалуй, самым востребованным для современных композиторов становится причудливый и странный, удивительный и волнующий художественный мир Пабло Пикассо – художника, опрокинувшего представления о живописной форме³. Только одну «Гернику» пожелали запечатлеть в звуках Пауль Дессау, Луиджи Ноно, Йиржи Валек, Моррис Найт, Леонардо Балада, Бронислав Пержибыльский, Гражина Бацевич, Алексей Фрид, Юрий Каспаров. Довольно много композиторских работ и по мотивам других картин Пикассо: «Символы Пикассо», пять миниатюр для 12 исполнителей Ю. Каспарова, фортепианная пьеса «Проходящая красotka» С. Слонимского (по одноимённому рисунку), «Музыкальные моменты» И. Гурника (под впечатлением цикла «Художник и его модель»), «Пикассиада» К. Купки (под воздействием иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия). Канадский композитор Г. Соммерс создал даже целое музыкальное «жизнеописание» своего любимого художника, отразив в звуках весь его творческий путь в оркестровой «Пикассо-сюите» для малого оркестра (1964). Каждая часть сюиты ассоциируется с определенным этапом творческой деятельности Пикассо и стилем того периода.

Тема «Пикассо и музыка» имеет множество ответвлений ввиду того, что музыка постоянно сопровождала художника по жизни, её звуки волновали, а изящные формы музыкальных инструментов возбуждали его творческую фантазию. Музыка в жизни Пикассо, музыкальные мотивы в его композициях, музыкальный натюрморт, музыкальные произведения по картинам художника, Пикассо и музыкальный театр – вот далеко не полный перечень аспектов взаимодействия великого художника XX века с музыкой. Хорошо известны театральные пристрастия Пикассо: это совместная работа с Дягилевым, Мясиним, Кокто, Сати, Стравинским (вспомним работу над «Пульчинеллой», сценографию к балету «Парад»). Наконец, Пикассо сам пишет бессюжетную, но богатую визуальными образами пьесу

³ Самое раннее посвящение Пикассо создано в предреволюционной России: это «Формы в воздухе» для фортепиано Артура Лурье (1915), где композитор отказывается от привычных временных и пространственных координат, присущих музыкальной традиции, даже в самой форме нотной записи.

«Четыре девочки» (1947–1948), которая является частью его дневников. Красочная мифологическая атмосфера пьесы близка рисункам художника тех лет с бесконечными фавнами, кентаврами, прекрасными нимфами. Эта пьеса легла в основу оперы Э. Денисова «Четыре девушки» в 6 картинах. Колоритный текст пьесы, призывающий к игре тембрами и сонорными эффектами, стимулировал творческое воображение композитора, который создал не одно произведение, навеянное образами картин.

Во многих музыкальных произведениях реализация визуальных образов живописи остаётся скорее на уровне общих влияний и впечатлений: Э. Денисов, «Живопись» для большого оркестра и «Аква-рель» для двадцати четырех струнных; Р. Щедрин, «Фрески Дионисия» для 9 инструментов и «Литовская сага», Симфонические фрески; В. Тарнопольский, «Hommage a Kandinsky (Impression-Expression)» в двух версиях – для фортепиано и для фортепиано и большого ансамбля; А. Кнайфель, Хореографическая сцена «Кающаяся Магдалина» по мотивам произведений Тициана и Родена; А. Шнитке, «Der gelbe Klang» («Жёлтый звук»), сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло, смешанного хора, магнитной ленты и цвето-световых проекторов (либретто В. Кандинского на немецком языке в переводе А. Шнитке).

Весьма интересен последний пример. Произведение Шнитке основывается не на какой-либо одной картине знаменитого русского художника-абстракциониста, а именно на сценической композиции, опубликованной в известном альманахе «Синий всадник» (1912). У Кандинского это синтетическое произведение, соединяющее цвет, пластику, слово, музыку (пантомима, цветные проекторы, оркестр, певцы). Либретто Кандинского бессюжетно – здесь уже появился тот абстракционизм, теоретиком и родоначальником которого он стал. В публикации Кандинского есть подробная световая партитура, указания характера музыки и движения пантомимы. Характерно его стремление не к унисону, а к контрапункту музыки и цвета. Шнитке написал сочинение двоякого назначения: чтобы можно было его поставить на сцене и сыграть в концерте с репродуцированием картин

Кандинского. Почему «желтый звук»? Желтый цвет выступает как элемент контраста с синим: желтое – это теплота, обращенная к зрителю, движение вовне, синее – холод, направленность от зрителя, вовнутрь. Пантомима была построена на конфликте сил света, добра, жизни и тьмы, зла, смерти, представленных в виде причудливых вариаций формы, цвета, света, движения [5, с. 88–89].

Современная музыка, как и барочная, тяготеет к символике. Однако символы уже очень индивидуальны – в виде монограмм, музыкально-риторических фигур, закрепленных за некими визуальными образами мелодических фраз и мотивов, которые культивируют в своих сочинениях композиторы. В зоне пересечения с живописью более интересны графические символы, реализованные в музыкальных произведениях «Знаки на белом» для фортепиано и «Точки и линии» для двух фортепиано в восемь рук Э. Денисова, «Incipit» для виолончели и органа и «Фигуры времени» для оркестра С. Губайдулиной, «Внешние и внутренние треугольники» для фортепиано или другого подходящего инструмента С. Загния, «Векторное пространство» С. Павленко.

Конструктивная символика геометрических фигур ведет к еще одному направлению современного композиторского творчества – пространственной музыке, в области которой создан ряд композиций. Пространство в таких произведениях выступает не только как художественный образ, но и как конструктивная и поэтическая идея, требующая своей акустической реализации – продуманное размещение исполнителей и зрителей в зале, использование технических электроакустических средств (магнитофонов, особых компьютерных программ). Особыми пространственными эффектами отличаются произведения Я. Ксенакиса, композитора и архитектора по образованию, естественно тяготеющего к музыке такого рода. Опыты создания пространственной музыки есть и у отечественных композиторов: «Геометрия звука» Р. Щедрина для камерного оркестра, фортепианная пьеса Ю. Буцко «Измерение пространства», «Антифоны» С. Слонимского и др.

В музыке второй половины XX – начала XXI века сохраняются ориентиры на пейзаж. Особенно к тонкой импрессионистической пейзажности тянется Э. Денисов, в творчестве которого вообще очень ощутимы связи с живописью: «От сумерек к свету» для баяна, «Зимний пейзаж» для арфы, Три пьесы для ударных («Черные облака», «Возникновения и исчезновения», «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве»), «Колокола в тумане» для большого оркестра, «Отражения» и «Мёртвые листья» для фортепиано, «Пейзаж в лунном свете» для кларнета и фортепиано и др. Для творческого Денисова характерно неперенное присутствие цвета и красок, теней и полутеней, что проявляется даже в названиях: «Жизнь в красном цвете», «Голубая тетрадь», «Свет и тени». Символистические, загадочные пейзажные зарисовки, всё больше с философским подтекстом, встречаются у других современных композиторов: С. Губайдулина, «Мираж: Танцующее солнце» для 8-ми виолончелей и «В тени под деревом», концерт для кота, бас-кота, чжэна и оркестра; Ю. Каспаров, «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано; Л. Десятников, «Эскизы к закату» для симфонического оркестра; С. Беринский, «Морской пейзаж (марина в духе Моне)», поэма для скрипки и баяна и др. Есть и конкретные впечатления от картин выдающихся живописцев. К примеру, камерный концерт для фагота и 14 исполнителей «Над вечным покоем» Ю. Каспарова – известный пейзаж И. Левитана в звуках.

А вот что представляют собой так называемые пейзажные зарисовки, некий постмодернистский пастиш в жанре инструментального театра С. Загния из цикла «Три текста». Там нет нот, только описания действий исполнителей на сцене. «Эти тексты нужно понимать не только как тексты для чтения, но и как партитуры, записанные в словесной форме. Произведения являются частями триптиха, но могут исполняться и по отдельности», – пишет автор в предисловии [1]. Далее приводится содержание: «Двенадцать пьес для ансамбля инструментов», «Симфония. Двенадцать пьес», «Три стихотворения на слова неизвестного автора». Прочитируем текстовую партитуру пьесы из I части триптиха под многозначительным названием «Шаги на

снегу»: «Работник сцены выносит мешок с ватой и на небольшом пространстве (примерно 2 м²) образует снежное покрытие. Выходит пианист и, проходя через “снежное поле”, некоторое время топчет его. Затем идёт к фортепиано и играет, если хочет, пьесу Клода Дебюсси с таким же названием» [1]. Ироничное переосмысление доходит здесь до предела. Сначала растопчем и посмеёмся, а потом, если захотим, реконструируем избранный объект постмодернистской игры в классики в пьесу Загния-Дебюсси. А если не захотим, то останется один беззвучный Загний в традициях «4’33» Дж. Кейджа. Нечто подобное проделывается в этом цикле и с «Хорошо темперированным клавиром», «Спящей красавицей» и «Новой куклой», а «Музыка на воде» фигурирует в партитуре лишь в форме названия и вообще никак не исполняется. Все эти шедевры истории музыки в партитуре Загния потеряли своих знаменитых авторов. Вот в такой момент можно было бы воскликнуть: «Автор умер!» или «Время композиторов закончилось!»

В современной музыке имеются примеры воплощения жанров портрета и автопортрета, адаптированных композиторами. Так, музыкальный портрет занимает особое место в творчестве американского композитора Вёрджила Томсона, создавшего более ста произведений в этом необычном жанре, заимствованном из живописи. В отечественной музыке это «Автопортрет» для симфонического оркестра Р. Щедрина, «Эскиз портрета с коллажем» для скрипки, трубы и фортепиано Ю. Каспарова, «Двойной портрет» Каприччио для скрипки и флейты С. Беринского, «Портрет композитора в интерьере» для 7 исполнителей С. Павленко и др. Последнее произведение посвящено Виктору Екимовскому. «В произведении нет цитат из композитора Екимовского (хотя намеки на его технику имеются), я попытался показать человека-друга-Екимовского в разных настроениях – ироничного и серьезного, доброго и во гневе, ласкового и не очень, в общем, того, с кем на протяжении долгих лет сотрудничал и жил», – комментирует автор. В начале «Портрета...» дается 3–4 вида фактур, которые потом поддаются различным метаморфозам на протяжении 10 минут. Они достаточно узнаваемы даже в медленных частях.

Во второй половине XX века появляется ещё одна форма взаимодействия живописи и музыки – графические партитуры. Когда-то друг Шуберта, художник Мориц фон Швинд записал симфонию... кошками. Он, конечно, не предполагал, что пройдет время и его шутка перестанет быть шуткой: композиторы XX века станут нотировать музыку какими угодно знаками – звёздами, кляксами, каракулями, кривляющимися человечками, оформлять партитуры в виде извилистых кривых линий, концентрических кругов, спиралей, крестов или вообще в облике размытых очертаний абстрактного рисунка. Выходит, что композиторы превратились в художников-графиков? Такой внешний вид партитур более подходит для музыки, где велика роль импровизации, а именно для алеаторных композиций. Одна из первых таких пьес – «Декабрь 1952» Эрла Брауна для любого состава, тоже вдохновлённая творчеством художников: Джексона Поллака, Александра Калдера и Роберта Раушенберга. Композицию можно исполнять с любой точки и в любом направлении. Закономерным выглядит увлечение графическими партитурами композитора-архитектора Я. Ксенакиса. Он двигался к ним от точных наук. Алеаторикой, где графические партитуры неизбежны, увлекаются и отечественные композиторы – Денисов, Екимовский, Каспаров, Загний и др. Сошлёмся на сочинение Денисова «Силуэты» для флейты, двух фортепиано и ударных в 5 частях (1969), где само название ассоциируется с визуальными образами. Произведение авангардное, но замысел очень даже в духе постмодернизма – полистилистика с ретроспективой в историю музыки и реминисценциями выдающихся женских образов в ней: Донна Анна, Людмила, Лиза, Лорелея, Мария.

Если рассматривать способы связи подобных партитур-рисунков с самой звучащей музыкой, можно обозначить три варианта:

1. Графические партитуры, где рисунок опосредованно связан с предполагаемым звучанием: Эрл Браун «Декабрь 1952», Сергей Загний «Metamusica», Графическая партитура, «Электронная музыка № 5 (Piano Concerto)», партитура для рассматривания (последняя создана совсем недавно и датируется 2011 г.).

2. Графические партитуры, где рисунок отражает не предполагаемый звук, а иной фактор, например, движения дирижера («Baletto» В. Екимовского), то есть само «звуковое тело» музыки не зафиксировано даже приблизительно.

3. Музыкальное произведение записано лишь в виде указаний исполнителям. Пример – инструментальный театр для 7 музыкантов и диапозитивов «Из каталога Эшера» В. Екимовского. Автор так излагает свою позицию: «В общем, это сочинение, которое не имеет фиксированной музыки – оно даже записано все словами – в “партитуре” нет ни одного нотоносца и ни одного нотного знака» [7, с. 133]. Зато есть визуальные образы пяти картин голландского художника Маурицио Эшера Корнелиса («Саморисующие руки», «Поднимаясь и опускаясь», «Лента Мебиуса», «Пучина», «Вавилонская башня»), которые демонстрировались во время исполнения и структурировали сочинение в пятичастную композицию с вступлением и интермедиями. За каждой частью закреплена какая-либо театральная сценка, оживляющая полотно художника, где уже заложен ритм движения. Так, на картине «Поднимаясь и опускаясь» изображено здание, где смешиваются разные перспективы и бесконечные лестницы; есть и кучка людей, по-видимому, монахов. Возможно, ежедневный ритуал предписывает им подниматься по ступеням и спускаться несколько часов подряд. Однако оба направления, хотя и выразительны, но одинаково бесполезны. Вот как Екимовский описывает эту часть своего инструментального театра: «Вначале эту картину я решил изобразить в виде пяти музыкантов (одни духовики – флейта, валторна, гобой, кларнет), которые ходят по воображаемому квадрату. К одному углу они опускаются-приседают, у другого – поднимаются, встают постепенно и при этом всё время все играют какие-то отдельные звуки – каждый свой...» [7, с. 131–132]. Звуков, по замыслу композитора, должно быть всего пять, и выводятся они из монограммы самого Эшера – Es-C-H-E-R(e). В итоге, живопись знаменитого художника обрела новую жизнь в музыкальной композиции Екимовского сразу в трех формах воплощения: передача визуальных образов картин, символика монограммы и графическая запись.

Изобразительное искусство продолжает вдохновлять композиторов и в начале XXI столетия. Создаются всё новые и новые произведения, стимулированные впечатлениями от живописи. Сейчас настал момент, когда можно делать самые разные проекты на стыке искусств, о которых раньше никто и не задумывался. Интересный пример – мультимедийное представление ансамбля «Студия новой музыки» совместно с художницей Ольгой Кумегер «Свет и звук» (2007), где музыка Скрябина и его окружения (А. Шенберга, Н. Обухова, А. Лурье, Н. Рославца, И. Вышнеградского), а также композиторов – наших современников (Н. Корндорфа, Ф. Караева, Т. Мюрая) – предстала в форме интерактивного, видеоакустического перформанса. Оригинальная видеопроекция художника Ольги Кумегер заимствует изобразительные мотивы эпохи (например, мотивы Моне и реальная съемка солнечного заката в видеоверсии сочинения современного французского композитора Мюрая «Тринадцать цветов заходящего солнца»). Другой проект того же коллектива – цикл из 4-х концертов 2010 года «Музыка и живопись XX века», каждый из которых посвящен одному из гениев изобразительного искусства и архитектуры ушедшего столетия – Пикассо, Кандинскому, Шагалу и Ле Корбюзье.

Творческие личности, как правило, не ограничивают себя одной областью искусства. Многие художники были ещё профессиональными музыкантами, а некоторые и композиторами. И наоборот, великие композиторы часто проявляли большой интерес к живописи, кто-то из них и рисовал. Нередко музыка создает отчетливые визуальные образы, аналогии которым можно найти в полотнах художников. Шуман считал, что для композитора изучать рафаэлевские картины так же полезно, как художникам чувствовать симфонии Моцарта. Лист признавался, что Рафаэль и Микеланджело помогли ему понять Моцарта и Бетховена. Цель каждого истинного искусства – гармонично влиять на мысли и чувства человека. К этому стремились мастера живописи и творцы великой музыки, к этому побуждала их неутолимая жажда самовыражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загний С. Три текста. Текстовая партитура. – 1995. – <http://conceptualism.letov.ru/sergei-zagny/scores.html>.
2. Кириллина Л. Образ великого музыканта в изобразительном искусстве XVIII века // Классическое искусство от Древности до XX века. – М., 2007. – С. 167–188.
3. Рождественский Г. Преамбулы: Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам. – М, 1989. – 304 с.
4. Стендаль Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини. – М., 1988. – 640 с.
5. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – 350 с.
6. Чюрлёнис М. О музыке и живописи. – Вильнюс: Вага, 1960.
7. Шульгин Д., Шевченко Т. Творчество-жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. – М., 2003. – 209 с.

И. А. Смирнова

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

«СМЕРТЬ АВТОРА», ИЛИ «КОНЕЦ ВРЕМЕНИ КОМПОЗИТОРОВ»

Культура эпохи постмодерна, вбирающая в себя весь опыт предшествующего развития цивилизации, сложна, синтетична, многолика и бесконечно переменчива. Это стимулирует достаточно интенсивное её изучение и порождает огромное множество интерпретационных подходов. Доминирующие установки эпохи постмодерна вмещают в себя целый ряд феноменов, отраженных в таких терминах, как «интертекстуальность», «мир как хаос», «кризис авторитетов», «скользящее (или плавающее) означающее», «двойной код», «метатекст», «цитатность», «комментарий», «контаминация», «ризом»,

«симулякр», «коллаж», «языковая игра», «пустой знак», «смерть автора», «смерть субъекта», «смерть Бога» и многие другие. Перечисленные понятия и стоящие за ними явления постоянно анализируются в трудах известных зарубежных и отечественных исследователей культуры постмодерна и представителей постмодернизма как направления в современной литературной критике (Р. Барт, Ж. Деррида, Ч. Дженкс, Ж. Лакан, Ф. Лиотар, М. Фуко, А. Хассан, Ю. Кристева, И. Ильин, В. Руднев, И. Скоропанова, М. Эпштейн и др.). Следует заметить, что названные термины корреспондируют между собой, благодаря чему складывается определенный комплекс представлений о культурном срезе современной эпохи.

Музыкальное искусство эпохи постмодерна является наименее изученным по сравнению с другими областями художественной культуры (литературой, архитектурой, изобразительным искусством и кинематографом) и заслуживает более пристального взгляда исследователей, поскольку данный период отмечен значительными достижениями в музыке и рождением редких, уникальных по своей сути произведений. В музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI веков происходит интенсивное обновление на основе предыдущих знаний. С появлением новых и более совершенных технических и технологических возможностей, новых форм, видов и жанров музыки сформировалось немало различных стилей и направлений, что стало основанием для их смешения, вплоть до совмещения несовместимого. Это сопровождается определенными изменениями в музыкальном мышлении и его компонентах – мелодии, гармонии, фактуре, ритмике, тембре, артикуляции и даже способах образования звука. Такие метаморфозы повлияли на феномен музыкальной композиции в целом, на её структурный и смысловой уровень, что само по себе весьма перспективно.

Хотя осмысление процессов постмодернизма в музыкальном искусстве не носит еще столь бурный и захватывающий характер, видные представители музыкальной культуры эпохи выражают свой взгляд на современное художественное творчество и дополняют концепцию постмодернизма специфическим понятийным аппаратом. Так

появились термины «полифоничность музыкальной культуры», «полистилистика», «комбинаторика», «молчащая музыка», «монтажное мышление», «инструментальный театр», «хэппенинг», «мультимедиа», «октофония» и др. Данные термины проецируются на весьма серьёзные и востребованные направления, жанры, техники письма музыкальной культуры наших дней. Семантика многих понятий, рожденных в русле музыковедческих исследований, близка уже отработанным и всесторонне изученным объектам литературной и философской рефлексии постмодернистов. Одним из таких объектов является идея «конца времени композиторов», провозглашенная, как ни парадоксально, известным современным композитором Владимиром Мартыновым в его одноименной книге [3]. Уже само эпатажное определение «конец времени композиторов» вызвало полемику в музыковедческом сообществе, которая остается открытой до сегодняшнего дня. Очевидно, что данное понятие Мартынова аналогично «смерти автора» – популярной идее структурализма и постструктурализма, высказанной Роланом Бартом (в его одноименном эссе 1967 года) и обсуждавшейся в свое время столь же бурно в кругах философов, культурологов и литературоведов.

Остановимся на двух родственных концепциях подробнее. Рассмотрим такую парадигмальную фигуру постмодерна, как «смерть автора». О ней писали Мишель Фуко, Жак Лакан, Жак Деррида и их многочисленные последователи в США и Великобритании. Однако после выхода в свет эссе Р. Барта идея о «смерти автора» стала «общим местом», аргументом постструктуралистской и деконструктивистской мысли. Весь пафос научной мысли Барта был направлен на полемику с работами общеизвестных во Франции литературоведов Г. Лансона и Сен-Бёва, уделявших огромное внимание личности автора для толкования его трудов. Общая концепция «смерти автора» восходит, в своем первоначальном варианте, к структуралистской теории текстуальности, согласно которой сознание человека полностью и безоговорочно растворено в тех текстах или текстуальных практиках, вне которых он не способен существовать [см. 6]. Данная аргументация позволяет говорить о «смерти» автора как о самостоятельной фигуре вне текста.

Ролан Барт и Владимир Мартынов разделяют отношение к понятию «автор» в традиционной культуре с ее ритуальностью, синкретичностью в сравнении с культурой цивилизованного общества. Барт пишет: «В первобытных обществах рассказыванием занимается не простой человек, а специальный медиатор – шаман или сказитель; можно восхищаться разве что его “перформацией” (то есть мастерством в обращении с повествовательным кодом), но никак не “гением”. Фигура автора принадлежит Новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, человеческой личности» [1, с. 384–385]. Далее он говорит, что в нашей культуре «безраздельно царит автор» со своим характером, страстями, вкусами, привычками, и, в конечном счете, со всей историей его жизни в исповедальном стиле письма.

«Ценнейшее орудие для анализа и разрушения фигуры Автора дала современная лингвистика, показавшая, что высказывание как таковое – пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто говорит “я”. Удаление Автора ... – это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразается весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется. На смену понятия “автор” приходит понятие “скриптор”, в котором исчезает субъективность, рождение которого происходит одновременно с текстом. У него нет никакого бытия до и вне письма» [4, с. 837]. Он «...несет в себе не страсти, чувства, настроения или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки. Коль Автор устранен, то совершенно напрасным становятся и всякие притязания на “расшифровку” текста. Присвоить тексту Автора – это значит застопорить текст, наделить его окончательным

значением, замкнуть письмо» [4, с. 838]. По мнению Барта, текст складывается из различных видов письма, происходящих из разных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора. При этом вся мозаика многоголосного текста фокусируется не на авторе, а на читателе. Текст обретает единство не в своем происхождении, а в предназначении. «Читатель – это не человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [1, с. 390]. Таким образом, французский философ объявляет о «рождении» читателя, что влечет за собой «смерть» автора.

Ход мысли Р. Барта идёт от романтиков и реалистов XIX века (О. Бальзак, И. Гете, Ш. Бодлер и др.), вкладывающих особую романтическую чувствительность, дневниковость и интимность в повествование, пропускающих через себя судьбы своих героев или вообще создающих автобиографические романы. Он постепенно переходит к мастерам XX века, которые своей отстраненностью от переживаний и всевозрастающей к концу столетия «обезличенностью» текста пытались поколебать довлеющую силу автора: предельное усложнение отношений между писателем и автором у М. Пруста, принцип «отчуждения» Б. Брехта, «перебивы смысла» и «автоматическое письмо» в сюрреализме. Так началось разрушение фигуры Автора. В художественной литературе эпохи постмодерна необходимо упомянуть Мориса Бланшо, Хорхе Борхеса, Джеймса Джойса («Улисс»), Хулио Кортасара, Габриэля Гарсиа Маркеса, Карлоса Фуэнтеса, Умберто Эко, Владимира Набокова, Милана Кундера, Милорада Павича, Владимира Сорокина, Сашу Соколова, Виктора Пелевина, Людмилу Улицкую и других писателей, которые довели этот процесс до логического завершения.

В. Мартынов заявляет, что настало время исхода композиторской музыки, на смену которой придет только музыка. Для того чтобы понять его точку зрения, необходимо более подробно обратиться к его работе. Композитор подразделяет музыку на два типа: композиторскую (авторскую) и некомпозиторскую (джаз, рок, фольклор, богослужебно-певческие системы), которые, в свою очередь, соотносит

с двумя типами человека: 1) человек традиционных культур; 2) человек исторически ориентированный. Человек исторически ориентированный – это человек, который желает быть творцом истории или таковым является. Для человека традиционных культур, почитающего традиции, история ценностью как таковой не обладает.

«Прилагая все вышесказанное к музыке, можно констатировать, что традиционный человек рассматривает процесс музицирования как ритуал или как некий акт, приближающийся к ритуалу и носящий ритуальный характер, в то время как человек исторически ориентированный рассматривает процесс музицирования как революцию или, по крайней мере, как акт, ориентированный на революцию и носящий революционный характер. С точки зрения стратегии ритуала, смысл процесса заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели (канон). С точки зрения стратегии революции, смысл процесса музицирования заключается в новации (произвол)» [3, с. 5].

«Канон, воплощающий стратегию ритуальности, порождает анонимное творчество, произвол же, воплощающий стратегию революционности, порождает творчество авторское. Когда выше говорилось о “музыке некомпозиторской” и “музыке композиторской”, то подразумевались два противоположных типа музыки: музыка, порожденная каноническим творчеством анонима (не выражает художественного переживания), и музыка, порожденная произвольным творчеством композитора (выражает художественные переживания)» [Там же, с. 6]. Мартынов соотносит музыку человека, творящего историю путем выражения своего «Я», с композиторским типом, а композиторскую деятельность соединяет с понятием «композиция» или «техника композиции». Каноническое анонимное творчество он связывает с техникой «бриколаж», а также с музыкой человека, отражающего в себе космический порядок и сливающегося с космосом.

Автор указывает на то, что каноническое анонимное творчество существовало до XVI века. Именно в XVI веке происходит утрата человеком идеи одушевленного, иерархического космоса. «С рубежа XVI–XVII веков европейское сознание начинает воспринимать сущее как историю» [3, с. 23]. Мартынов утверждает: «...мы оказались в не-

правильном направлении, которое изначально оказалось ошибочным, и именно переход к композиторской музыке XVII века повлек за собой постоянные новации, революционное движение вперед, что привело к быстрому истощению, творческому кризису, к “концу времени композиторов”, которого больше никогда не будет, после чего придет просто музыка» [Там же, с. 24].

При изучении данной работы возникает вопрос, вписывается ли композиторская деятельность самого Мартынова в концепцию «смерти автора». Безусловно, вписывается. Если обратиться к его биографии, то можно отметить, что с 1984 года и до сегодняшнего дня композитор отдает предпочтение канону (некомпозиторский тип музыки). В 2002 г. он соответственно доказывает, что «время композиторов (а с ним и вся история европейской высокой профессиональной музыки) исчерпано, показывает, почему и как это произошло, находит многочисленные доказательства необходимости этого итога в Священной и посюсторонней истории, в самодвижении мира, культуры, художественной практики, и в то же время он является композитором – но явно не завершителем эпохи, а наоборот, открывателем впечатляющих, обнадеживающих, радостных горизонтов» [3, с. 139].

Две рассмотренные концепции – типичные «продукты» культуры постмодерна и постмодернистского мировоззрения – имеют незначительные различия. Например, в исследовании Р. Барта на смену автору приходит скриптор, а в работе В. Мартынова говорится, что композиторов не будет вообще. Если говорить о сходстве данных идей, то в его пользу наберется более значительное количество фактов: 1) и Р. Барт, и В. Мартынов говорят о том, что Авторство возникает в эпоху Нового времени, и его развитие в итоге приводит в наше время к истощению, концу, смерти автора (композитора); 2) Барт и Мартынов не отрицают существование авторов в учебниках истории литературы, журнальных интервью, биографиях писателей, в старых музыкальных произведениях; 3) и читатель, и слушатель являются центром, сводящим воедино все те штрихи, что образуют произведение, воспринимая последнее по-своему; 4) два типа человека, упоминающихся в работе Барта (медиатор – шаман и автор), можно сопоставить с двумя типами Мартынова (аноним и композитор).

Позволим себе выразить собственную позицию, не согласующуюся с представленной концепцией Владимира Мартынова. Приведем в пример описание музыки в классическом памятнике древнекитайской философской мысли с комментариями переводчика. «“Люйши чуньцю” так описывает музыку, утратившую ритуальное начало: “Музыка смутных времен... Когда барабаны и литавры гремят, как гром, когда гонги и цимбалы звенят, когда вспышки молнии, когда лютни и свирели, пение и танцы подобны воплям – *ци* в сердце слушающего приходит в смятение, в ушах и глазах – сумятица, все тело-естество – в потрясении ... Это – утрата чувства-*цин* музыки-ритуала”. Забегая вперед, можно спросить: не напоминает ли это описание музыку Бетховена, “хватящего судьбу за глотку” и “высекающего искры из сердца”? Однако это почитаемое в Европе Нового времени “хватание судьбы за глотку” с точки зрения китайской традиции есть лишь проявление разлада и дисбаланса, предопределенного поведением человека, нарушающего ритуальный порядок и своими волевыми и произвольными импульсами не попадающего в резонанс с гармонической вибрацией космоса. Такие периоды разлада и смуты искажают смысл музыки, в результате чего музыка постоянно требует очищения и исправления. В “Люйши чуньцю” упоминается целый ряд мудрецов, восстанавливающих искаженную музыку-ритуал. Смысл их деятельности заключался в периодически возобновляющемся процессе выверения и исправления важнейших музыкальных текстов, теряющих связь с архетипическими моделями, а через эту утрату отпадающих от космической гармонии. В то же время мудрецы были способны не только восстанавливать искаженную разладом природу музыки, но могли с помощью исправленной музыки возвращать космосу утраченный порядок» [5, с. 67].

Опираясь на цитату, можно согласиться с тем, что эпоха постмодерна – это время истощения, смуты, разлада и дисбаланса, но никак не смерти автора и не конец времени композиторов. Пришло время остановиться для того, чтобы привести в порядок гармонию между человеком и космосом. Это отрезок времени, после которого хлынет новая волна композиторов и композиторской музыки, новаций и новых сочинений.

Если рассматривать понятие «автор» во временном континууме, то можно отметить следующее: во времена античности и Средневековья вместо автора существовал медиатор, шаман-сказитель, посредник. В эпоху романтизма и предромантизма автор занимает центральное место, «где произведение является некой возможностью реализаций индивидуальной творческой силы. Если говорить о XIX–XX веках, то идея авторства есть не что иное, как необходимость читательской и исследовательской реконструкции» [2]. Последний этап, в сущности, уже приближен к постмодернистской трактовке авторства, однако речь еще не идет о такой отстраненности от событийной канвы романа и, тем более, о «смерти автора» или «конце времени композиторов», о которых говорили Р. Барт и В. Мартынов. Автор по-прежнему остается, однако он «делается меньше ростом», создавая произведение не для узкого круга специалистов, а для широкого круга читателей, которым дает возможность фантазировать, выбирать, наполняет текст интригами, авантюрами, загадками, намеками и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Литературная энциклопедия. – М., 2003. – С. 17–18.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
4. Микешина Л. А. Философия науки: Общие проблемы познания. Методология естественных и гуманитарных наук. – М.: Прогресс-Традиция: МПСИ: Флинта, 2005. – 992 с.
5. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. – М.: Наука, 1990. – 283 с.
6. Философский словарь [Электронный ресурс] // Смерть автора. – http://mirslovarei.com/content_fil/SMERT-AVTORA-11894.html

ТРАДИЦИОННОСТЬ ОБРАЗОВ СЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ СТАНКОВОМ ИСКУССТВЕ

*«Мифология есть первоначальный
источник истории человека»*

Н. Бердяев

В XXI веке интерес к мифологическому жанру в изобразительном искусстве не ослабевает, поскольку этот жанр включает в себе и исторический, и этнохудожественный, и фольклорный аспекты. **Мифологический жанр** (от греч. «mythos» – предание) – жанр изобразительного искусства, посвященный героям и событиям, о которых рассказывают мифы древних народов [4]. Славянская мифология в мифологической жанровой системе играет ведущую роль у российских художников-станковистов, поскольку отражает сущность миропонимания русского человека.

Истоки мифологического жанра в русской живописи можно отнести ко второй половине XIX века, когда в русской живописи, наряду со стремлением к жесткому реалистическому отражению жизни, обнаружился интерес к истокам народной культуры, к фольклору. Преклонение перед народом, культивируемое в русской культуре XIX века, диктовало и выбор тем для изобразительного искусства. Поиск шел по двум направлениям – с одной стороны, популярным становилось критическое искусство, «бичевавшее» тех, кто повинен в угнетении народа. С другой стороны, художники увлекались истоками народной культуры, фольклором, перенося фольклорные сюжеты и в живопись. В том и другом направлении прославились русские художники-передвижники И. Е. Репин, В. М. Максимов, В. Г. Перов, В. И. Суриков, Г. И. Семирадский, В. М. Васнецов. Для одних это увлечение оказалось кратковременным, у других – легло в основу

всего творчества. Самым последовательным в этом процессе был В. М. Васнецов. Позднее, на рубеже XIX и XX веков, сюжеты былин и народных преданий получили символическое истолкование в живописи М. А. Врубеля.

Среди русских живописцев, искавших вдохновения в народной поэзии, **В. М. Васнецов** (1848–1926) занимает особое место. Его эволюция – от бытописательства к сказке, от станковизма к возрождению монументального стиля, от передвижнической тенденциозности к эстетическому универсализму модерна – выражает переломный характер целой эпохи русского искусства. Каковы бы ни были оценки художественных достоинств Васнецова-сказочника, одно следует признать безусловно – его роль первооткрывателя. Именно в г. Вятке, на родине дымковской игрушки, зародилась страстная привязанность Васнецова к искусству, к народному эпосу. Сын сельского священника, Виктор Васнецов готовился пойти по стопам отца. Однако тяга к искусству привела девятнадцатилетнего семинариста из Вятки в Петербург, в Академию Художеств. В ранний период творчества мастер выступил как жанрист, последователь представителей жанровой живописи П. А. Федотова и В. Г. Перова. Но одновременно он пробует силы в иной тематической сфере, обращаясь к фольклорным источникам.

Рубеж 1870–80-х гг. явился поворотным в творчестве художника. «Как я стал из жанриста историком, несколько на фантастический лад, – признавался Васнецов, – на это ответить точно не сумею. Знаю только, что во время самого яркого увлечения жанром, в академические времена, в Петербурге меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы. Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах... в сказке, песне, былине, драме сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим... Плох тот народ, который не помнит, не ценит и не любит своей истории» [1].

С годами его все более увлекают поиски национально-исторической самобытности в искусстве – те поиски, что приводят к рождению особого «русского стиля» внутри общеевропейского символизма и модерна. Васнецов совершенно преобразует русский исто-

рический жанр, погружая мотивы Средневековья в волнующую атмосферу поэтической легенды или сказки; впрочем, и сами сказки зачастую становятся у него темами больших полотен. Среди этих живописных былин и сказок – картины «Витязь на распутье» (1878, Русский музей, Петербург), «После побоища Игоря Святославича с половцами» (по мотивам «Слова о полку Игореве», 1880), «Алёнушка» (1881), «Богатыри» (1881–1898), «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897; все картины – в Третьяковской галерее). Некоторые из этих произведений (к примеру, «Три царевны подземного царства», 1881) представляют уже типичные для модерна декоративные картины-панно, переносящие зрителя в мир грез. Тот же мир оживал в новаторских театральных работах Васнецова, в его эскизах к постановке пьесы-сказки А. Н. Островского «Снегурочка» на домашней сцене С. И. Мамонтова в Абрамцево (1881–1882) и одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова (1885). Принципы «русского стиля» мастер развивал также в области архитектуры и дизайна: по его эскизам, стилизующим древнерусскую старину, в Абрамцево были возведены церковь Спаса Нерукотворного (1881–1882) и «избушка на курьих ножках» (1883).

После 1905 г. он примыкает к «Союзу русского народа», оформляя своими славянскими орнаментами издания «союзников». Живописные аллегории «Царевна-Лягушка» (1901–1918) и «Бой Добрыни Никитича со Змеем Горынычем» (1913–1918; обе работы – в Доме-музее В. М. Васнецова) выражают его печальные раздумья по поводу текущей политики.

Как отметил русский искусствовед А. М. Эфрос, «передвижническая эстетика Васнецова стремилась наделить создания народной поэзии осязательностью, столь же бесспорной, как у обычных существ, и вместе с тем не потерять сказочности; до конца преодолеть это противоречие вообще нельзя, но художник может приблизиться к равновесию натурализма и фантазии при огромной силе воображения и столь же большом мастерстве выполнения; первым свойством Васнецов наделен в должной мере: образы, им найденные, всенародны в своей простоте и естественности; но второе свойство не было на та-

кой же высоте: его живописное мастерство отстаёт...» [3]. Так или иначе, огромному успеху Васнецова-сказочника у широкой публики способствовала не только сюжетика, заново открытая им для живописи; сама его двойственность обернулась здесь достоинством «адаптированного перевода» поэзии на язык, украшенный архаизмами живописной прозы. Легко удовлетворяя эстетически непритязательный вкус, Васнецов зачастую оказывался на грани банальности. Его таланту было дано развиваться не столько вглубь, сколько вширь, о чем свидетельствует энергия, с которой он осваивал разные области искусства.

В XX веке станковое искусство обращает внимание на образы славянской мифологии через использование богатого арсенала художественных средств живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, скульптуры. Сюжетная основа становится более сложной и композиционные структуры произведений отличаются от того, что было создано художниками конца XIX – начала XX вв. В произведениях проявились многообразные стилевые особенности модерна, реализма, неорусского стиля, модернизма и постмодернизма. Среди многочисленных художников XX века, обратившихся к образам славянской мифологии, выделяются И. Я. Билибин, Н. К. Рерих, К. А. Васильев, В. А. Корольков, И. С. Глазунов, Г. К. Спирин, А. Клименко, В. Смоленская, О. Нагорная, и др.

Ориентируясь на традиции древнерусского и народного искусства, **И. Я. Билибин** (1876–1942) разработал логически последовательную систему графических приемов, сохранявшуюся в основе на протяжении всего его творчества. Эта графическая система, а также присущее Билибину своеобразие трактовки былинных и сказочных образов дали возможность говорить об особом «билибинском стиле». Русской сказочной теме художник посвятил все свое творчество, серьезно для того подготовившись: много ездил по России, особенно по Северу, с интересом изучал русское народное и декоративно-прикладное искусство. В самом начале XX века по заданию этнографического отдела Русского музея Билибин объехал Вологодскую, Архангельскую, Олонецкую и Тверскую губернии. «Только совершенно недавно, точно Америку, открыли старую художественную

Русь, вандальски искалеченную, покрытую пылью и плесенью. Но и под пылью она была прекрасна, так прекрасна, что вполне понятен первый минутный порыв открывших ее: вернуть! вернуть!», – писал И. Билибин [2]. Патриархальный крестьянский быт, предметы утвари, будто бы сохранившиеся со времен Древней Руси, дали ему богатейший материал для раздумий и для дальнейшего использования в художественной практике. Новый художественный стиль – стиль русской старины – не только обогатил искусство яркими образами, но и способствовал развитию оформления книг и театральной декорации.

Русский художник **К. А. Васильев** (1942–1976) прошел своё становление как художник, глубоко воспринявший основы эстетики русского национального искусства. Былинный витязь и русская красавица, суровый и далекий мир скандинавских саг и знакомые лица, реальные пейзажи.

Докопаться до истоков древних славян, их культуры представлялось Васильеву задачей крайне увлекательной. Ведь за века славяне многое невосполнимо утратили из наследия далеких предков. Утеряли вкус к культу жизни, радости и света. В сознании нынешних славян уже стерся притягательный образ божества землепашцев Велеса – Бога плодородия и урожая, некогда являвшего собой дух усопших предков, дух подземного мира и одновременно считавшегося божеством неба и земли. В народных преданиях Велес не выглядел суровым судьей. Напротив, вместе с живущими и ушедшими из жизни он входил в один род, представлял один народ. Забирая усопшего с собой в мир иной, Велес являл его обратно из земли в виде трав и колосьев нового урожая. Он же пробуждал землю весной, согревая ее своим теплом. Такой трогательный поэтический образ божества древние славяне пронесли сквозь тысячелетия. Боги предков застыли в орнаментах и узорах в дереве и ручной вышивке, память о них сохранилась в сказках и напевах, они живы, пока жив сам народ. Здесь же, по видимому, таится и код к постижению духа самого народа. В каждой национальной культуре всегда есть кровная связь с народными преданиями. Художник считал, что народные предания и являются тем магическим кристаллом, который, подобно камертону, настраивает

человеческую душу на определенное звучание. Но даже когда обрывается связь с этими преданиями, а традиции не поспевают за бегом времени, всё равно в каждом отдельном человеке продолжают жить отзвуки памяти, настроенной на волну своей Родины. Творчество художника не вмещается в рамки созданных им картин. Оно много шире: Васильев создал мир мучительно и неуловимо знакомый, будто озарением художника вернулась нам память пращуров наших.

Образное решение сюжетов и героев славянской мифологии в творчестве современных художников накладывает свой отпечаток на мировосприятии мастера. Творческое наследие **В. А. Королькова** (1956) – национальное достояние, оставившее след в сокровищнице мировой культуры. Новые образы, воскрешение национальных исконных символов, самобытная манера письма. «Меня всегда интересовала история моего народа. Я – славянин, я живу на этой земле. Как я могу заниматься какой-то другой мифологией?!», – говорил художник о себе [3].

В. Смоленская (1954) является одним из ведущих мастеров, работающих в технике миниатюрной живописи. Ещё работая на Федоскинской фабрике в творческой группе под руководством народного художника России Г. И. Ларишева, она вводила в каноническую стилистику Федоскино новые, весьма индивидуальные композиции, решая проблемы традиции и современности, опыта поколений и сегодняшних поисков. Богатый внутренний мир художника позволил ей создать галерею образов, почерпнутых из русской истории, литературы, славянской и скандинавской мифологии и из собственных фантазий и представлений. Работы художника находятся в фондах и экспозициях Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, Первого Музея Славянской Мифологии, в Музее Федоскинской фабрики, частных коллекциях США, Англии, Норвегии и др. стран [3].

Следует отметить, что процесс работы над мифологической живописной станковой композицией сложен. Его осваивают студенты всех художественных специальностей. Славянские мифы привлекают своей поэтичностью, фантастичностью образов. Боги славянского

Пантеона многообразны, но требуют тщательного изучения, прежде чем быть изображенными на полотне, на графическом листе или воплощенными в пластическом материале.

Выбор образа одной из важнейшей богинь славянской мифологии – Живы – позволяет изучить многочисленные грани русской традиционной культуры. Жизнь древних славян полностью зависела от воли богов и явлений природы, подвластных им. Богиня Жива давала жизнь и помогала поддерживать ее богатством природы. Поиск композиционных схем изображения славянской богини Живы позволил студентам изучить в деталях атрибуты декоративно-прикладного искусства (структуру и особенности русского женского костюма), быт и уклад жизни древних славян, историю языческой Руси и особенности природного ландшафта средней полосы России для изображения русского пейзажного мотива.

Детальное изучение славянской мифологической основы позволило автору создать живописное полотно, изображающее богиню Живу в естественной для нее природной среде, с многочисленными атрибутами, имеющими символическое значение. Для наиболее яркого воспроизведения сущностной основы славянской богини Живы выбран момент, когда она, сойдя с небес на свои земные владения, остановилась, беззаботно смотря по сторонам. По изображенным на полотне атрибутам она легко узнаваема. Все предметы, окружающие ее, являются символами плодородия и жизни: среди них, прежде всего, корзина с яблоками, похожая на рог изобилия богини, где яблоки выступают символом плодородия, а также цветы. Эти цветочные элементы также символичны: лилия – символ чистоты, непорочности, величественности; мак – символ веселья, мечтательности, воображения, молодости; плющ – символ бессмертия; ромашка – символ юности, невинности. Считалось, что лесные и полевые цветы являются символами рая и используются в изображении для иллюстрации времени года. Богиня изображена с её основными атрибутами: с букетом из спелых яблок (символ плодородия) и цветов и кукушкой – вещей птиц богини.

В соответствии с традициями русской классической живописи, богиня Жива изображена в центре композиции крупным планом, ее фигура представлена в статичной позе. Пластика фигуры согласуется с направлением линий одежды. Богиня смотрит на нас не с величавой суровостью, как часто изображали богов русские художники, а с доброжелательной улыбкой, как будто она хочет поделиться своими дарами. Все вокруг безмятежно: по небу плывут облака, за фигурой богини раскинулось широкое поле. Девушка изображена в древнеславянском костюме (рубаша, венец из цветов). Преобладают нежные пастельные тона желто-зеленой гаммы, олицетворяющие природу и воплощающие добро. Колорит построен на сочетании теплых и холодных цветов в классических традициях русской живописи. Сложный процесс создания мифологического сюжета проходит через основные этапы выполнения реалистического живописного произведения: подготовительный (выбор темы, её изучение, поиск эскизов), основной (перевод основного эскиза на полотно, написание картины), заключительный (оформление картины в багет).

В современном станковом искусстве сохраняется традиционность в решении образов славянской мифологии, которая была разработана русскими художниками XIX века. Современные художники-станковисты, следуя традициям русского искусства, развиваются в направлении использования новых техник и приемов, стилистических решений, изменения классических композиционных схем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В. От фольклора к народной книге. – М.: Дрофа, 2001. – 272 с.
2. Родные Боги в творчестве славянских художников. Художественный альбом и энциклопедия. – М.: «Слава», 2008. – 240 с.
3. <http://slavput.ru/archive/gallery/>
4. <http://www.rah.ru/>

РОЛЬ ТРАДИЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В 1920–30-е ГОДЫ

Проблема изучения влияния традиций на развитие архитектуры и градостроительства городов чрезвычайно актуальна. Актуальность данной проблематики обусловлена в первую очередь пониманием традиции как фактора устойчивого развития общества. С другой стороны, эта проблема важна для сохранения культурного наследия региона, осмысления художественного ансамбля исторической застройки городов. В решении данной проблемы лежит корень понимания процесса стилеобразования в архитектуре XX века. Междисциплинарное положение данной проблематики не позволяет объяснить механизм изменения стиля только средствами искусствоведения или теории архитектуры. Для осмысления механизма влияния традиции на развитие архитектуры и градостроительства городов Западной Сибири в 1920–30-е годы необходимо учитывать особенности психологии зарождающегося массового общества и особенности развития стилевых направлений.

Тема влияния архитектурных традиций на градостроительство разрабатывалась отечественными исследователями А. В. Буниным и Т. Ф. Саваренской в монографии «История градостроительного искусства», А. Э. Гутновым в его многочисленных работах, посвященных истории и теории градостроительства, Ю. А. Егоровым и И. И. Середюк в монографии «Восприятие архитектурной среды». Традицию в контексте развития стиля исследуют такие ученые, как А. В. Иконников, Т. Г. Малинина, Е. Кириченко. Роль традиции в деревянном зодчестве подробно разработана в монографиях Л. В. Чуйко, Е. А. Ащепкова и других отечественных исследователей.

Однако комплексного исследования роли традиции в архитектуре и градостроительстве городов Западной Сибири нет. Таким образом, данная работа имеет своей целью осветить влияние традиции на развитие градостроительства и архитектуры сибирского города. В число задач входит выявление традиционных взглядов в обществе на стилистику зданий общественного назначения, особенностей традиционного восприятия пространства города, анализ развития традиций деревянного зодчества.

Чтобы в полной степени осмыслить значение традиции, необходимо обратиться к классическому определению понятия традиции. В советском энциклопедическом словаре понятие традиции толкуется как «элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах, классах и социальных группах в течение длительного времени. В качестве традиций выступают определенные общественные установления, нормы поведения, ценности, идеи, обычаи, обряды...» [1, с. 1356]. Проецируя данное определение на историю архитектуры 1920–1930-х годов, можно выделить очаги функционирования традиции. Итак, в ареал распространения традиции в первую очередь входит деревянное зодчество и традиционные представления об образе своего дома. Менее рельефно выступает традиция в стилистических предпочтениях и в восприятии пространства исторического города у горожан и представителей государственного заказчика.

Исторический период, ограниченный двумя мировыми войнами, в России связан с ориентацией на модернизацию всех отраслей жизни. Модернизация в первую очередь связана с развитием крупных промышленных комплексов и коммуникаций. Внешние изменения влекут за собой изменения в мировоззрении русских людей, которые, с одной стороны, обусловлены формированием массового общества и являются частью мирового процесса. С другой стороны, в 1920–1930-е годы начинает функционировать целенаправленная политика государства в области идеологического воспитания. На фоне этих процессов формируется двойное отношение к традиции. Формы традиционной материальной культуры продолжают изучать, развивая

дореволюционные тенденции, сформировавшиеся среди художников неорусского стиля и первых ученых-этнографов. Традиционные обычаи и нравы русского народа, особенно связанные с религией, подвергаются критике. Тенденция к сохранению и изучению форм традиционной материальной культуры органична общему направлению музеефикации памятников архитектуры и искусства в культурной политике первых революционных лет. Так, например, в 1920–1930-е годы сибирский архитектор Е. А. Ащепков собирал и изучал формы традиционной русской резьбы по дереву, определяющей художественное своеобразие деревянной избы сибирских городов и деревень. В исторических городах Западной Сибири интерес к деревянному зодчеству появился у профессиональных архитекторов и общественности города. Охранительные тенденции в среде городской общественности особенно активно проявились в Томске, где в начале 1920-х годов интеллигенция и власти города приняли постановление о сохранении памятников архитектуры.

Расцвет деревянного зодчества в исторических городах Западной Сибири приходится на рубеж XIX–XX веков и обусловлен экономическим подъемом и формированием купеческого и чиновничьего классов. В этих городах была сформирована среда профессионалов – плотников, столяров, краснодеревщиков, резчиков по дереву. В начале 1920-х гг. объемы частного строительства резко сокращаются, декор немногочисленных деревянных зданий по инерции повторяет дореволюционные художественные формы. В 1920–1930-е гг. в домовой резьбе наблюдается синтез традиционных элементов и знаков идеологической символики (пятиконечная звезда, серп, молот). Однако уже в 1930-е годы наблюдаются приметы утраты цельности и нарастания «самодеятельного» оттенка. Эта проявляется в замене традиционных элементов орнамента фольклорно-бытовых образов облегченного и более понятного содержания – голубков, белочек, «пейзажей». По мнению омского исследователя традиционного деревянного зодчества Л. В. Чуйко, упрощение традиционных форм, мотивов и технических приемов связано с развернувшейся борьбой с «пережитками старого быта», что явилось одним из направлений по формированию атеистического мировоззрения [2, с. 105].

Другой иллюзией массовой атеизации общества стало уничтожение видимых признаков религиозности: закрытие или снос храмов и сокращение числа священнослужителей. Так, в Омске в 1930-е годы закрыт Никольский казачий собор. В 1935 году здания Архиерейского дома и Духовной консистории были перестроены в административное здание Омского управления НКВД. В 1936 году постановлением Президиума Омского облисполкома была закрыта Крестовоздвиженская церковь, в 1938 году закрываются Знаменская церковь и Церковь Михаила Клопского. В 1939 году закрыта Всехсвятская и Параскевиевская церковь.

Что касается сноса церквей, то этот пример борьбы с традицией, вероятно, побочный эффект атеизации общества и реализации новых градостроительных задумок. Разрушение храмов в городах Сибири связано с показательным примером уничтожения храма Христа Спасителя в Москве, поскольку на месте именно этого Храма было решено построить сакральное здание нового государства – Дворец Советов. В городах Западной Сибири также проходит эпидемия сноса кафедральных соборов. При этом указаний из столицы о сносе кафедральных соборов не было. Городские власти выносили постановление о сносе церкви с формулировкой «по просьбе прихода». Согласно подобным постановлениям, в 1934 году в Томске был снесен Троицкий кафедральный собор. В 1930-е годы в Омске были разрушены Ильинская церковь и Успенский кафедральный собор. Причем на месте Успенского кафедрального собора так же, как и в Москве, планировалось построить Дворец Советов.

Сама постановка вопроса о строительстве главного здания Дворца Советов в городе или стране в центре соборной площади и на месте кафедрального собора симптоматична. Здесь, с одной стороны, происходит замещение формы православного храма на светское здание, имеющее идеологическое значение. При этом сам тип здания Дворца Советов так и не был выработан, именно поэтому полноценного замещения православного храма на дворец не произошло. С другой стороны, сохраняется привычная для горожан планировочная схема центральной площади города. Таким образом, в решении

о строительстве Дворца Советов использованы традиционные архитектурно-планировочные схемы центральных городских площадей, однако в данном случае традицию только используют в целях более эффективного идеологического воспитания.

Примером такого замещения может стать история создания и схема расположения здания Новосибирского академического театра оперы и балета. Его история строительства явилась примером противоборства сторонников и противников современной архитектуры. Это противоборство вызвано отсутствием сформированного типа нового синтетического планетарного театра и, более того, упирается в абстрактное понимание идеологами функций нового здания. Здание Дома культуры и науки было задумано как главное здание города, как эпицентр культуры Новосибирска. Теперь оно является одним из главных акцентов архитектурного ансамбля центральной площади Новосибирска, расположено на пересечении двух перпендикулярных направлений: север – юг и восток – запад. Имеющееся отклонение составляет всего 7°. Здание прочно ассоциируется с главным местом города. Продольная ось здания ориентирована с запада на восток, что отсылает зрителя к традициям храмового зодчества. Ассоциация с храмом наблюдается и в конструкции здания, где сочетаются купольное перекрытие и входной колонный портик, что отсылает нас к архитектуре римского Пантеона. Таким образом, история создания театра, мечты и чаяния, связанные с его возведением, фантазии авторов и идейных вдохновителей строительства, синтез традиционных планировочных решений, ориентация по сторонам света и его конструктивные особенности свидетельствуют об использовании традиций отечественной и мировой архитектуры и градостроения.

Еще одно проявление традиции в архитектуре связано с развитием стилевых тенденций. Историки и теоретики искусства, в частности, доктор искусствоведения Т. Г. Малинина, предлагают ввести понятие стилевой матрицы. Понятие «стилевая матрица» призвано определить стилевые константы, то есть такие стилевые направления, которые периодически в своих новых воплощениях возникают в истории искусства. По мнению Т. Г. Малининой, в стилевых матри-

цах откristаллизовался методологический опыт творчества. В числе стилевых матриц исследователь называет примитивизм (наивный натурализм), классицизм, маньеризм, символизм, академизм [3, с. 74]. В искусстве первой половины XX века стилевая матрица связана с проявлением неоклассических тенденций. С одной стороны, неоклассицизм имеет свои традиции, и в каждый новый период своего расцвета имеет свои особенности. С другой стороны, на каждый новый расцвет стиля неоклассицизма в том или ином городе всё взаимодействует с предыдущим неоклассицистическим периодом.

Примером функционирования стилевой матрицы неоклассицизма является собственно развитие архитектуры России в 1920–1930-е годы. Неоклассицизм стал точкой отсчета для большинства архитекторов-авангардистов, сформировавшихся как профессионалов на классических образцах отечественной архитектуры и под влиянием крупнейшего педагога И. В. Жолтовского. Анализируя теоретические взгляды представителей архитектурного авангарда, становится очевидна их диалогичность с принципами неоклассицизма и эклектики. Расцвет неоклассицизма в архитектуре 1910-х годов повлиял на дальнейшее развитие архитектуры России, и, по мнению С. О. Хан-Магомедова, именно это влияние отличает отечественный архитектурный авангард от европейских опытов в области современной архитектуры [4, с. 42]. Таким образом, стилевая переориентация архитектуры 1930-х годов, обозначившая равнение на лучшие и новые образцы современной архитектуры, была направлена на формы неоклассицизма, поскольку это стилевое направление стало уже традиционным для отечественной архитектуры. В силу своего распространения, формы неоклассицизма более понятны горожанам, сформирована традиция оформления административных и общественных зданий в классическом стиле, что также способствует возрождению неоклассицизма и популярности его среди архитекторов и горожан.

В заключение следует отметить, что архитектура 1920–1930-х годов отмечена маятниковыми движениями, где точками экстремума являются крайние проявления авангардных течений в архитектуре и традиционных представлений об архитектуре русского города с усто-

явшимися планировочными схемами города и неоклассической стилистикой. Роль традиции в архитектуре и градостроительстве 1920–1930-х годов имеет двойное значение. Традиция является предметом изучения и сохранения как основа народной культуры, музеефикация проявлений традиционных представлений в архитектуре укладывается в общее направление интерпретации истории России дореволюционного периода. С другой стороны, традиционные представления о планировочных схемах города, стилистике административных и общественных типов зданий получили развитие в архитектуре 1930-х годов в силу общей ориентации на усиление государственности и ориентации на лучшие классические образцы отечественной архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1979. – 1600 с.
2. Чуйко Л. В. Резной декор деревянной архитектуры // Омск и Тара. Конец XIX – вторая половина XX в. – М.: Наука, 2005. – 295 с.
3. Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. – 304 с.
4. Хан Магомедов С. О. Теоретические концепции творческих течений советской архитектуры. – М., 1974. – 64 с.

Е. Н. Горбова

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ТРАДИЦИИ РУССКОГО КОСТЮМА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ МОДЕЛЬЕРОВ

В истории советского костюма эпоха после Октябрьской революции представляется особенно интересной, но малоизученной. Именно в эти годы формировались принципы нового костюма, твори-

лись проекты массовых форм одежды, намечались пути внедрения эталона «нового человека» в массовое сознание и его облика в массовое производство. Традиционно период 1920–1930 гг. связывают с конструктивистским проектом «прозодежды», который по своей сути являлся «чистым искусством». В тоже время существовали и другие проекты массового костюма, также ориентированные в будущее, но не отрицающие веками формировавшуюся традицию русской культуры.

Эти годы протекали в обстановке острой идеологической борьбы на фронте искусства. Высказывания о пути развития советского костюма носили очень резкий характер. Здесь тесно переплетались запутанные и сложные социологические проблемы советского костюма. К понятию «модной одежды» тогда решительно отнесли все виды дореволюционного костюма. Да и само слово «мода» стало означать буржуазный предрассудок, воплощающий нечто крайне реакционное, враждебное духу коммунистического быта.

«Появилось немало всевозможных обществ, провозглашавших свои особые принципы в области одежды. Самым радикальным было общество “Долой стыд!” – прообраз современных нудистов. Странными и нелепыми выглядели арлекинские наряды футуристов, стремившихся в литературе и в быту осуществлять свою новаторскую “ультрареволюционную” программу», – пишет Т. К. Стриженова [3, с. 21].

Однако пестрые наряды (или их отсутствие) тех или иных группировок служили лишь для привлечения внимания к различной поднимаемой ими проблематике, не внося ничего серьезного в программную разработку нового костюма.

Авангардное искусство основывалось на отрицании традиции. Но отрицание было выборочным. Д. В. Сарабьянов считает проблему традиции одной из самых важных для русского авангарда. «Надо отдавать себе отчет в том, что авангардные художники и поэты имели избирательное отношение к традициям, а с другой стороны, продолжали некоторые из них, спонтанно, интуитивно, сами того не осознавая. ... Дело в том, что все эти пласты русской жизни, в которые в свое время проникали русские живописцы XIX века, продолжали оставаться в России теми же – наполненными противоречиями, воз-

буждающими вопросы, требующими внимания общественности, в конце концов определяющими российское мировосприятие. Новые художники смотрели на тот же жизненный материал – смотрели по-другому, иными глазами, искали не то, что искали их предшественники, но все равно уйти, оторваться от этого материала не могли. Традиция утверждалась сама собой – в силу обращенности к тому же предмету» [2, с. 160]. Таким образом, отрицалась лишь традиция непосредственно предшествующая, т. е. традиция классического искусства XVIII–XIX вв., но традиция более древняя – богатейшей культуры Древней Руси – была источником творческого вдохновения для многих художников авангарда, в том числе и для конструкторов и модельеров одежды.

По мере снижения военной активности, в условиях всеобщего восстановления разрушенного за годы войн и революций, с укреплением производственной базы потребовались вполне конкретные проекты нового массового костюма. При тресте «Москвошвей» в 1923 году было открыто «Ателье мод», которое рассматривалось как теоретический и идеологический центр искусства моделирования бытового костюма – своего рода прообраз будущего «Дома моделей одежды». При «Ателье мод» создается первый модный журнал – «Ателье», который, к сожалению, вышел лишь одним номером, но о его значимости говорит список фамилий известных деятелей искусств, принимавших в нем участие: Б. Кустодиев, А. Головин, И. Грабарь, В. Мухина, К. Петров-Водкин, К. Юон, Е. Прибыльская, Н. Ламанова, А. Экстер, И. Фомин, А. Ахматова и др. Список внушительный, но следует обратить внимание на следующий факт: практически все перечисленные фамилии – это крупные деятели в различных видах искусства, но не имеющие прямого отношения к костюму. Художник-модельер в этом списке один – Надежда Петровна Ламанова. Обращение к художественной промышленности художников-станковистов – характерная особенность 1920–1930 гг. Разработке новых форм социалистического костюма художники придавали огромное значение. В 1923 году при «Ателье мод» открываются «Мастерские современного костюма» под руководством Н. П. Лама-

новой. Здесь под началом художника-модельера работают Вера Игнатьевна Мухина – к тому времени известный скульптор, Евгения Ивановна Прибыльская – художник, специалист в сфере народных промыслов, Александра Александровна Экстер – живописец, представитель декоративного кубизма, Надежда Сергеевна Макарова – племянница и ученица Ламановой, впоследствии первый руководитель Московского дома моделей одежды.

В 1925 году Надежду Ламанову, Веру Мухину, Евгению Прибыльскую и Надежду Макарову пригласили участвовать на Всемирной выставке в Париже.

Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности 1925 г. в Париже имела большое значение, поскольку здесь впервые экспонировались разнообразные виды искусства. Выставка суммировала опыт работы художников за годы после окончания Первой мировой войны. Многие страны имели на ней свои самостоятельные павильоны, где было достаточно полно представлено прикладное искусство того времени. Выставка длилась несколько месяцев. В павильоне СССР экспонировались образцы советского текстиля – набивные ситцы с серпом и молотом, павлопосадские шерстяные платки, а также несколько комплексов костюма.

«Модели Н. П. Ламановой завоевали “Гран-при” с формулировкой “за костюм, основанный на народном искусстве”. Этот факт, учитывая трудности первых лет Советской власти, совершенно верно рассматривался советскими исследователями как очень большое достижение “советской моды”, как возможный путь завоевания Европы русским фольклором» [1, с. 62].

До 1924 года набивной рисунок вырабатывался в очень небольшом количестве, основную массу составляли недорогие гладкокрашеные ткани – полотно, холст, солдатское сукно (которое шло на нужды армии), низкие сорта шерсти, байка, гарус, бязь, ситец.

Исходя из возможностей этих тканей и их свойств, Ламанова разрабатывает основную форму костюма. Прямоугольник бесконечно варьируется Ламановой и в платьях, и в жакетах, и в пальто. «Важно отметить, что для Ламановой национальный стиль в одежде заклю-

чался не в механическом перенесении черт древнерусского и русского костюма в современный, – пишет Н. М. Калашникова, – а в их глубоком творческом переосмыслении, в наследовании основных художественных принципов. Нарядная одежда проектировалась ею как широкодоступная, недорогая, с использованием народной вышивки, других видов отделки, позволявшей разнообразить небогатый выбор тканей. Конструктивное решение моделей Ламановой принципиально отличалось от принятого в европейском костюме» [1, с. 62].

Прямоугольная форма варьировалась и в европейском костюме, Ламанова остается в духе времени, но опирается не на модные тенденции, а на традиции своей страны. Модный силуэт совпадает с традиционной формой русской рубахи. Ламанова тщательно изучает народный костюм, отыскивая в нем простоту и целесообразность, которые можно было бы использовать в народном костюме. В рубашечном крае Ламанову привлекали неоспоримые практические преимущества: элементарность и простота кроя, экономичность. Крой традиционного костюма не оставлял обрезков ткани, поскольку основные его элементы – это куски ткани прямоугольной (квадратной) формы и прямоугольные треугольники (прямоугольник, разрезанный по диагонали). Такой экономичный крой – весьма существенный фактор в условиях дефицита ткани. Простота кроя также важна при несовершенной швейной технологии тех лет.

Похожие принципы конструирования костюма разрабатывала и Вера Игнатьевна Мухина. Ее творчество достаточно глубоко исследовано, но работа в области конструирования костюма обычно выпадает из поля зрения исследователей. Некоторые упоминания об ее участии в «Мастерских современного костюма» и «Ателье мод» имеются в работах Калашниковой и Стриженовой, вкупе с другими участниками этих организаций.

Стриженова пишет, цитируя воспоминания Надежды Макаровой: «К работе над костюмом Мухина подходила как скульптор, считая форму основой проектирования одежды. По ее мнению, “когда строится модель, нужно непременно думать, чтобы человек в одежде был красиво оформлен со всех сторон, как круглая скульптура, а не

барельеф, вышедший из стены, где оформлен только перед, чтобы на него было приятно смотреть со всех точек зрения» [3, с. 59].

Готовясь вместе с Ламановой к выставке в Париже, Мухина сделала ряд своих оригинальных вышивок, основываясь на народном творчестве, которые и были показаны как самостоятельные работы, так и в качестве элементов декора. Выполнены они были в конструктивистском духе, представляя собой сложные динамические композиции из геометрических орнаментов ярких цветов. К каждому ансамблю костюма были подобраны головные уборы, сумки, украшения из самых простых материалов: сумки из бечевки, холста, соломы; бусы – из дерева, камешков.

«То, что было гранью дарования Ламановой – ее интерес к народному орнаменту, к его использованию в современном бытовом костюме, легло в основу творчества Евгении Прибыльской», – пишет Стриженова [3, с. 65]. Не занимаясь непосредственно моделированием костюма, Е. Прибыльская часто выступала в соавторстве с Ламановой как специалист в области традиционной народной вышивки и тканей кустарного производства. Именно ей принадлежит идея применения в качестве декоративных элементов узоров и орнаментов различных национальностей советского государства. Таким образом, она вводит в костюм ориентацию на национально-культурные традиции каждого региона.

Под руководством Ламановой начинается творческий путь еще одного крупного советского мастера костюма – Надежды Макаровой. Близость традиционным русским одеждам прослеживалась во многих работах Макаровой, однако, в отличие от учителя, ею разрабатывались несколько другие аспекты костюма.

Кроме использования традиционного кроя рубах, в моделях Н. С. Макаровой можно видеть интересную трактовку различных вариантов конструкции сарафанов. Его трапециевидная форма нашла применение в женской и детской одежде. Различные формы бретелей, цельнокроеных со станом и отрезных, выполненных из ткани сарафана или контрастных по цвету, подобно ярким лямкам народных костюмов, соединялись с украшениями предплечий. Стан платья был ли-

бо гладкий, строящийся на профильных линиях, как в народном косоклинном сарафане, либо с мягкими сборками и складками. При этом линии пройм или бретели часто орнаментировались, что являлось характерной особенностью творчества Н. С. Макаровой. Типичным цветовым решением в моделях художницы было сочетание приглушенного красного цвета с синим, черным или белым (как в народном костюме). Излюбленным приемом модельера был принцип многослойности, столь характерный для народной одежды. Ее комплекты содержали платье, которое дополнялось жакетом, пальто или полупальто прямой формы. Многослойность – основа ансамблевости народного костюма – используется Надеждой Макаровой как основание для вариативности элементов костюма, которая впоследствии ляжет в основу советского стиля в костюме. Н. М. Калашникова, специалист в области семиотики народного костюма, следующим образом характеризует работы Макаровой: «Н. С. Макарова умело соотносила взятую ткань с формой и материалом народных одежд, верно определяла “дозу” народного, оставаясь при этом в русле существующей моды. Поэтому ее модели были декоративны, просты по крою и украшению, но не этнографичны» [1, с. 65].

Очень существенно, что при выработке формы костюма было достигнуто сочетание существующего направления европейской моды с национальными особенностями традиционного искусства народов России.

«При выработке новых форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления советской моды с национальными особенностями костюма» [1, с. 57] – эти слова определили в значительной степени курс советского моделирования на протяжении длительного времени. И если зарубежные модельеры время от времени обращались к народным традициям России, то российские модельеры на протяжении всего XX в. изучали и использовали традиционный костюм с целью интерпретации его в соответствии с существовавшими в тот или иной период модными тенденциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калашникова Н. М. Народный костюм (семиотические функции) / Учебное пособие. – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.
2. Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – С. 165–173.
3. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. – М.: Советский художник, 1972. – 112 с.

А. В. Ткаченко

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ОБРАЗ ТРОИЦЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СКУЛЬПТОРА АЛЕКСЕЯ ХМЕЛЕВСКОГО

Алексей Павлович Хмелевской (1951–2008) – один из наиболее ярких, талантливых и известных скульпторов Кемеровской области. Однако его творческое наследие до сих пор не получило должного осмысления и художественной оценки.

Творчество Алексея Хмелевского одинаково плодотворно развивалось по нескольким направлениям. Он проявил себя как талантливый медальер, а также как создатель произведений станковой скульптуры и скульптуры малых форм, которые в наибольшей степени способны отразить внутренний мир художника, его эстетические, нравственные и духовные предпочтения.

Особый интерес представляют его произведения, отражающие духовно-нравственную тему. Эта тема в последний период творческой жизни скульптора в 1990–2000-х годах занимает одно из центральных мест и представлена работам, воплощающими образы Троицы, ангелов, мотивы оплакивания.

Для того чтобы яснее представить специфику отражения образа Троицы в произведениях Хмелевского, следует рассмотреть традиции его воплощения в мировой художественной культуре. В иконографии

есть несколько различных изображений святой Троицы. Впервые в Библии упоминание о ней связано с явлением трех путников Аврааму и Сарре. Образ Троицы, следовательно, возник в глубокой древности, а само явление всегда представлялось таинственным, загадочным. В традициях русской иконографии Троица изображается как в человеческом облики, в образе трех путников, так и в образе ангелов. Иногда три ангела изображаются совершенно одинаково, а иногда средний ангел больше и величественнее двух других. Позднее церковью утвердилось несколько иное понимание: явление трех ангелов стали видеть как явление Самой Пресвятой Живоначальной Троицы. Эта трактовка стала преобладать в изображении праздника. Но в русской церковной традиции было и есть стремление примирить разные подходы в изображении Троицы. Наиболее полно и глубоко такое понимание выразилось в иконе, написанной преподобным Андреем Рублевым для Троицкого собора Троице-Сергиевского монастыря. Именно поэтому Стоглавый собор в 1551 году утвердил эту икону как образец того, как должно писать икону Святой Троицы, имеющей бесконечно важное догматическое значение, свидетельствующей о триипостасном единстве Божиим, Бога в трех Лицах [4].

Ипостаси Святой Троицы на этой иконе следуют в том порядке, в каком они исповедуются в Символе веры. Первый ангел является первой ипостасью – Бога Отца; второй, средний, – Сына, правый – ипостасью Духа Святого. Все три ангела благословляют чашу, в которой принесен закланный и приготовленный в снедь телец. Заклание тельца знаменует собою крестную смерть, а принесение тельца в жертву является прообразом таинства евхаристии. Все три Ангела имеют в руках жезлы в ознаменование их божественной власти. Все три Лица имеют полноту человеческого достоинства и в изображении ликов, и в одеяниях, которые похожи на человеческую одежду.

Образ Троицы Андрея Рублева не погиб, не забылся, обретает все большую актуальность, обращен к людям, является источником неиссякаемой жизни и дает творческий импульс современным художникам.

Обратился к образу Троицы и скульптор А. П. Хмелевской. Сравним два его произведения 2000 года «Троица» и «Вечная троица» [1].

Как современный художник рубежа тысячелетий трактует так называемую вечную тему, сюжет которой известен мировому искусству ещё с библейских времён? В скульптуре «Троица» подход к изображению персонажей более традиционный. Так же, как в иконе Андрея Рублёва, мы видим три фигуры, символизирующие различные ипостаси божества. Только отсутствие живописной символики на заднем плане в скульптурном произведении восполнено напряжением, заключённом во внутреннем пространстве, образуемом тремя фигурами. Приём, при котором пространство, окружающее скульптурное произведение, начинает играть в нём ведущую роль, известен искусству скульптуры ещё с начала XX века [2]. Но значение этого приёма в данном произведении А. П. Хмелевской усиливает ещё и тем, что использует при создании объёмно-пространственной скульптуры так называемый контрбъём: когда на месте, где у объёмной формы должны быть в действительности выступающие части, наоборот, находятся вогнутые поверхности. Таким образом создаётся особый эффект, когда вогнутая поверхность, затемнённая и скрывающая детали, отвлекает от них внимание, а главным становится силуэт, именно он выражает основную идею. При этом хорошо читается значение фигур: центральной, как выразителя божественной воли, левой, как проводника этой воли, и правой, выражающей покорность ей. Такое понимание триединства божества характерно, прежде всего, для православной культуры. Объединяющим началом в скульптуре является общее основание, из которого «вырастают» три фигуры, при этом ноги трех фигур соединены и читаются единым объемом. Скульптор отказывается от изображения стола. Колени ангелов образуют основание, на котором намечена неглубокой бороздкой жертвенная чаша. При рассмотрении этого скульптурного произведения современного мастера рождаются ассоциации с произведением Андрея Рублёва.

Сюжет на тему Троицы всегда был одним из распространённых в русском искусстве. Однако на современном этапе изображение Троицы в традиционной трактовке можно встретить нечасто. А. П. Хмелевской – один из немногих современных мастеров скульптуры, разрабатывающих традиционный мотив. Но вместе с тем он

предлагает авторский современный вариант прочтения вечной темы и называет его «Вечная троица». Прежде ангелов изображали максимально приближенными к человеческому облику, а их божественную сущность подчеркивали тем, что делали их крылатыми. На рубеже тысячелетий А. П. Хмелевской создаёт вариант Троицы, отличающийся некоторой нереальностью и даже фантастичностью составляющих её образов. Не вызывает сомнения, что в их основе лежат черты, характерные для облика реального человека. Но этот облик настолько трансформирован, что остались лишь те черты, которые способны передать духовность человека. Не осталось внутренней углублённости и центричности композиции. Исчезла чёткая градация, обозначающая значение того или иного образа, и сама композиция перестала быть статичной и ориентированной внутрь. Напротив, «Вечная троица» обрела подвижность и переменчивость. Это достигается изогнутым наклонным силуэтом всей скульптурной группы и различными наклонами голов трёх фигур. Создается впечатление, что группа раскачивается из стороны в сторону. В этом произведении исчезла таинственность происходящего, свойственная привычной трактовке образа, где диалог со зрителем отсутствует, он лишь наблюдает за молчаливым действием.

«Свойства Троицы можно разбить на два класса: логические и внелогические. К логическим можно отнести такие, как триединство, единосущность и т. д., а к внелогическим такие, как живоначалность, святость» [3]. Рассмотрим, как скульптору удалось отразить логические свойства образа.

1. Триединство, означающая, что единый Бог и Троица – одно и то же (нерасчлененный объем скульптуры подчеркивает триединство).
2. Единосущность. Три Лица Троицы имеют одинаковую друг с другом сущность (лица и фигуры у А. П. Хмелевского изображены одинаково).
3. Нераздельность. Подчеркивание того, что Троица нераздельна, становится особенно важным после утверждения, что каждое Лицо является Богом (все фигуры в скульптурной композиции расположены так, что составляют единое целое).

4. Специфичность. Прекрасно понимая неуместность такого термина, рискну сказать, что каждое Лицо Троицы выполняет свою «работу», не свойственную другим Лицам (несмотря на сходство, подобие и родственность фигур, можно прочесть в силуэте каждой свои особенности и характер).
5. Взаимодействие: три Лица находятся в предвечном взаимодействии (фигуры в рассматриваемом произведении находятся в единении и взаимодействуют друг с другом).

«Вечная троица» всей своей пластикой словно приглашает зрителя к разговору. Скульптура выполнена из одного пласта, который разворачивается навстречу зрителю. Позы левой и средней фигур выражают некоторое сомнение, как будто они раздумывают, как начать диалог. Но правая фигура выглядит более открытой, обращенной в диалоге к зрителю. Она отделяется от остальных, что пластически подчеркнуто пространственным интервалом и рельефом складок одеяний, которые напоминают распахивающийся занавес. Эта деталь придаёт рассматриваемому варианту Троицы некоторую театральность и праздничность – черты, которые в традиционной трактовке данного образа не предполагались.

Тема Троицы в творчестве А. П. Хмелевского не исчерпывается двумя рассмотренными произведениями, есть ещё один вариант «Троицы», представленный под названием «Три плакальщицы» (1999) [1]. Он имеет также несколько авторских вариантов названия: «Троица скорбящая», «Трагически погибшим в XX веке», «Православная пьета». Последнее название из приведённого перечня подразумевает создание образа, возможно, никогда ранее не встречавшегося в отечественном искусстве, и отсылает к католической традиции. Наиболее яркий пример воплощения этого образа можно видеть в творчестве Микеланджело, искусство которого А. П. Хмелевской считал одной из основ своего художественного вдохновения. Предки А. П. Хмелевского по отцовской линии – выходцы из Польши, страны католической. Сам же скульптор вырос и сформировался как личность в православной среде, а спустя годы создал произведение, в котором своеобразно слились православная и католическая традиции. Сюжет оплакивания соединился с сюжетом православной Троицы.

Скульптура «Православная пьета» может быть отнесена к той группе произведений, где А. П. Хмелевскому удаётся достигнуть высот трагического искусства. Скульптурная композиция состоит из трёх фигур, одна из которых, центральная, распадается на две фигуры, как будто от нее отделилась оболочка. Фигуры плакальщиц, выполненные предельно обобщенно, условно, вместе составляют триединство. Группа размещена на плоском круглом основании и представляет с ним одно целое. В центре основания, внутри площади, ограниченной фигурами, находится круглая выемка, символизирующая, возможно, чашу для жертвенной пищи из традиционного сюжета, а возможно, место перехода в потусторонний мир, отмеченное углублением в поверхности. Многоплановость и глубина образа подчеркивается другим названием этой скульптуры – «Трагически погибшим в XX веке». Рядом с выемкой на плоскости основания проведена неглубокая черта, разделяющая круг на два неравных сегмента. В большом сегменте остаётся скульптурная композиция, а малый является частью пространства, в котором находится зритель. Это может символизировать последнюю черту, существующую в жизни любого человека.

Произведения А. П. Хмелевского, созданные в период зрелого творчества, пронизаны символикой. В рассматриваемом произведении духовность подчёркивается тем, что силуэт композиции вписывается в арку. Склонённые головы плакальщиц одновременно передают скорбь и зрительно представляют полукружие арки. От верхних точек одеяний фигур линии плавно струятся, буквально стекают вниз, к основанию. Так А. П. Хмелевской изображает скорбь. Но движение имеет и обратную направленность: от основания по вертикали, завершаясь воображаемым полукружием. Фигуры скорбны, молчаливы и неподвижны. Вместе они образуют замкнутое с трёх сторон пространство, в котором сосредоточено основное напряжение. Суть этой части композиции наиболее сложна для понимания. Как говорилось ранее, средняя фигура состоит из двух фигур – произошло раздвоение образа Бога-сына, который в будущем будет распят на кресте. Одна

фигура Бога-сына схожа по пластическому решению с двумя другими (Бога-отца и Бога-Святого Духа). Отделившаяся фигура – это образ распятого Христа. Именно так читается иконографический образ «Снятие со креста», где изображают бездыханное тело Господа: изломанные очертания фигуры с неестественно поднятыми руками. Такие образы, отражающие страдание, характерны для искусства А. П. Хмелевского и встречаются во многих его произведениях разных видов пластики. Рассматриваемое произведение – одно из самых трагедийных и скорбных в искусстве А. П. Хмелевского, хотя в восточной христианской традиции праздник Троицы не связывается с какими либо трагическими событиями и является одним из самых светлых и радостных.

В период творческой зрелости скульптор часто дополняет объёмные детали своих композиций рельефно-графическим наполнением. В этом наполнении часто много недосказанного, но стоит учитывать то обстоятельство, что скульптуры малых форм часто являются эскизами к монументальным произведениям.

Скульптор обращается к теме Троицы в решении монументальной скульптуры для Троицкого собора в городе Кемерово. В этом произведении он еще более обобщает фигуры трех персонажей и объединяет их в одно целое – скульптура становится похожей на яйцо. Это решение было новым для понимания образа «Троицы». Данная скульптура является частью нереализованного творческого наследия художника.

Таким образом, можно определить, что в последний период творческой жизни скульптор Алексей Хмелевской активно разрабатывал тему предназначения человека, его духовности. Художественное решение его произведений отличается большим разнообразием. Он философски подходит к решению сложной темы и каждый раз по-новому раскрывает различные грани образа. Скульптор А. П. Хмелевской развивал традиции реализма, поднялся в своем творчестве до высот изображения трагического в скульптурных произведениях, сумел сказать свое слово в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Хмелевской [Альбом]. – 2001.
2. Полякова Н. И. Скульптура и пространство. – М.: Советский художник, 1982. – С. 32.
3. Раушенбах Б. В. Логика троичности. – Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 63–70.
4. <http://andrey-rublev.ru/andrey-rublev-chrono.php>

Л. А. Ткаченко

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ТРАДИЦИИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-КЕРАМИСТА В. Е. СЕМЕНОВОЙ

Особый вклад в развитие искусства керамики Западной Сибири внесла своим многогранным творчеством Семенова Валерия Елизаровна – художник, большую часть творческой жизни проработавшая в г. Новосибирске.

В 1980-е годы в ее творчестве преобладает скульптура малых форм, обращенная к народной теме, к славянской мифологии. Художник изображает сказочные деревья, ветви которых украшены цветами, а также животных, чьи хвосты орнаментированы завитками, фантастических существ, олицетворяющих славянские божества. Появляются изображения женщин с охапками цветов и игрушек, что символизирует щедрость.

Славянская мифология и религия славян основывалась на поклонении силам природы и предкам. Все славянские боги, входившие в древний языческий пантеон, делились на богов солнечных и богов функциональных. Верховным божеством славян был Сварог (он же Род). Солнечных богов было четыре: Хорс, Ярило, Дажьбог и Сварог. Функциональные боги славян: Перун – покровитель молнии и воинов,

Семаргл – бог смерти, образ священного небесного огня, Велес – самый таинственный бог и хранитель стад, черный бог, владыка мертвых, покровитель торговли, книг, мудрости и магии, Стрибог – бог ветра.

Своеобразие славянской мифологии, которая, как и всякая иная, отражала мировоззрение ее создателей, заключается в признании значимости низших духов, обитающих повсеместно и непосредственно влияющих на жизнь людей. «Второстепенными» божествами были те, которые жили бок о бок с человеком, помогали ему, а иногда и мешали, в разных хозяйственных делах и житейских заботах, постоянно вмешивались в его жизнь и сопровождали человека со дня появления на свет и до самой смерти. Некоторым из них приписывались ум, сила, доброжелательность, иным – хитрость, злоба и коварство. К таким божествам относятся Домовой, Овинник, Банник, Дворовый, Полевик и Полудица, Леший, Водяной. В отличие от главных божеств, которых редко кто видел, эти довольно часто показывались человеку на глаза. Об этих случаях у славян имеется огромное количество преданий, легенд, сказок и даже рассказов очевидцев, начиная с глубокой старины и до наших времен. В своем творчестве художница В. Е. Семенова обратилась к изображению именно этих существ.

Поскольку собственно славянские тексты и изображения богов и духов не сохранились из-за того, что христианизация прервала языческую традицию, главным источником сведений, дающих представление об их образе, являются средневековые хроники, поучения против язычества, летописи, археологические раскопки, фольклорные и этнографические собрания.

В связи с тем, что никакой утвержденной иконографии по изображению того или иного божества не было, художник может изображать их, сообразуясь со своей фантазией и воображением.

Работы художницы отличаются разнообразием форм, декора, богатством колористических и фактурных решений. Керамист В. Е. Семенова уверенно и свободно владеет различными техниками этого искусства, использует эмали, глазури, смальты и выполняет различные композиции, вазы, сосуды простых и монументальных форм. В фигурных сосудах, где изображения и утилитарная форма органично

сочетаются, утилитарность предметов выражена неявно. К произведениям такого рода относятся «Птица», «Всадник», «Домовой» (1974).

Для творчества В. Е. Семеновой характерна фигурная пластика, где с образами, воплощающими народные темы, соседствуют гротескно-фантастические мотивы. В работах «Личина», «Бык», «Феникс» прослеживается дух первобытного искусства, сосуды напоминают древних идолов. Появляются сосуды-маски, в которых сквозь очертания ликов просматривается свободное пространство. В работах этого периода в качестве основы изображения используются большого размера пласти, изысканные по цвету декоративные тарелки. Художник применяет сложную технику выполнения, соединяя рельеф и роспись. Применение различных керамических материалов, различных по степени яркости, позволяет автору наносить изображения, прибегая к большой цветовой палитре. Так, соли позволяют получить матовые, приглушенные, блеклые цветовые сочетания; эмали дают яркие, но не блестящие изображения; использование глазурей придает блеск и ослепительное звучание цвета. На блюдах и пластах в основном встречаются растительные орнаменты (объемный темный или светлый рисунок подчеркивает цветность заполнения), а также изображаются сюжетные композиции (сцены, портреты в интерьере).

Для творческого почерка художника характерно стремление к одухотворенности, эмоциональности, содержательности декоративной формы. В образной структуре целого ряда работ преобладают архетипические тенденции («Женщина и дерево», «Всадник», «Птица»).

Глубокий интерес к архаической культуре, к славянской мифологии определил многогранность ассоциативного ряда при восприятии керамики. Ранние формы искусства в XX веке широко изучались, и художники, чье творчество было органично связано с этой темой, начали использовать архаические реминисценции не только для обогащения пластических возможностей керамического искусства, но и для выражения образного восприятия окружающего мира. «Обращение В. Е. Семеновой к прошлому – не уход в него, а стремление отразить взгляд на современные явления, передать их глубину и неоднозначность» [3].

Уникальность творчества художницы в том, что выразительные черты ее керамики одновременно воспринимаются как реликт архаических культур и как средство раскрытия современного интеллектуального содержания.

В 1978 г. керамист В. Е. Семенова исполнила два варианта декоративной пластики «Гном», которую можно причислить к «техностическому» направлению в искусстве. В работе особое звучание приобретают элементы «механицизма». Пластическая форма создается неожиданным сочетанием традиционных гончарных форм. Личина гнома в глубине раструба ориентирует зрителя на внутреннее пространство, увеличивает значимость образа и создает эффект устройства, близкого «гуделкам». Обитатель земных недр как бы воспроизводит звук земли. Балясовидные ножки, ассоциирующиеся со столпами земли, полая головогрудь с колокольчиками-антеннами — это индивидуальное прочтение образа низшего божества. Герой древних сказок и преданий получает в трактовке автора современное звучание. Покрытие голубой глазурью с фиолетовыми оттенками и синими кобальтовыми вкраплениями удачно дополняет образ существа. Семеновой было создано несколько вариантов гуделок (большие, малые) в различных цветовых решениях.

В декоративной скульптуре художницы многократно использован образ женщины. Многослойность ассоциаций характерна для композиций, посвященных женщине — Берегине. Изображение женской фигуры в виде своеобразного сосуда с раструбом на голове встречается в ритуальной пластике древних народов. Такой образ близок глиняной игрушке. Композиция «Женщина у дерева» (1974 г.) («архаическое» направление), вероятно, навеяна архаичными преданиями и представлениями. По древним поверьям, священные деревья населены духами. В работе Семеновой из дерева выглядывает голова человечка с музыкальным инструментом — духа. В обрядах многих народов фигурка куклы или ряженой царицы представляла собой дух растительности, леса. Жизнь человека в древности была тесно связана с жизнью природы, деревьев, порой эта связь носила мистический характер. Дерево символизировало целый род, а его ветки — отдельные

человеческие жизни. В композиции В. Е. Семеновой женщина держит в руках сосуд с цветком-гуделкой и одновременно ветку дерева. Прием такого одушевления дерева и его частей используется также в декоративной вазе «Дерево» (1975) и композиции «Природа» (1979). В последней художник расщепляет структуру пня, открывает внутреннюю полость природного образования. Желание заглянуть в протекание процессов жизни органической природы связано как с усложнением понимания глубинных механизмов жизни, характерного для науки XX века, так и с нарастанием в обществе проблем экологии.

В символическом гротескном изображении зафиксировано размышление художницы о судьбе женщины-творца, держащей в руках свою творческую жизнь, которая так же хрупка, как глиняный сосуд. Архетипический мотив приобретает современное звучание вследствие обобщенной трактовки образов растения и человеческой фигуры, связанной как с механистическим видением, так и с идолической пластикой.

В работах художницы прослеживались обращение к народной тематике, изображение архетипических образов, глубокий интерес к славянской мифологии. Примером тому могут служить произведения «Хоровод» (1971), «Пейзаж», «Трубачи», «Бык» (1973), «Личина», «Птица», «Всадник» (1974), «Феникс» (1975), «Женщина и дерево» (1976).

Активное экспериментирование в поиске новых форм, богатое воображение, обращение к традициям древних и народной культур, к славянской мифологии, острое осмысление современных явлений – таковы черты творчества В. Е. Семеновой-керамиста. Художница использовала для выполнения своих произведений различные керамические материалы (глину, шамот, фаянс) и различные материалы для декорирования (краски, глазури, эмали, соли).

В 1980 году была организована персональная выставка художницы в картинной галерее города Новосибирска – итог работы мастера за 15 лет работы в Сибири. Большую часть произведений, представленных на выставке, художница передала в дар Новосибирскому музею (НГХМ). Они составили основную часть коллекции современной керамики одного из богатейших музеев Западной Сибири. После этого художница переехала в Москву.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова Л. Пути нашей керамики // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 6. – С. 26–27.
2. Кондратенко Е. Н. Керамика В. Е. Семеновой из коллекции Новосибирской картинной галереи // Конференция «Художественный музей: коллекции, культура края»: сборник статей и тезисов. – Тюмень: [б. и.], 1993. – 78 с.
3. Крамаренко Л. От сосуда к декоративной пластике // Советское декоративное искусство – 85: сборник статей. – М.: Советский художник, 1986. – С. 48–62.
4. <http://ru.wikipedia.org>
5. http://mordikov.fatal.ru/bogi_rusi.html

Е. Ю. Светлакова

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ОБРАЗ ДЕРЕВНИ В РОССИЙСКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ

Изначально этический код крестьянства был общим для всех народов. Деревня всегда была не только кормилицей, но и родником народной нравственности, хранительницей традиций. Ю. М. Лотман писал: «Гибельной цивилизации... противостоит естественная жизнь русского крестьянина, носителя здоровой морали и природных добродетелей...» [1].

Российский крестьянский уклад – особенный. Л. Толстой говорил, что «русский народ отрицает собственность самую порочную – земельную», поэтому русская культура превозносила образ бедности, жертвенности, общего блага, православной «соборности». Возможно, корни российского негативного отношения к частной собственности

стоит искать в крепостничестве, в советской этике, которая смешалась с этикой православной. Макс Вебер писал об «архаическом аграрном коммунизме» русских, Николай Бердяев – о «русском неприятии буржуазного мира».

Аргентинский социолог Мариано Грондона, изучая ментальность латиноамериканских крестьян, пришёл к выводу, что она очень похожа на российскую. Это страны *крестьянского сознания*, характерными чертами которого являются: 1) узкий круг доверия (доверяю только своей семье); 2) отсутствие чувства личной ответственности (всё вокруг колхозное, всё вокруг моё); 3) отсутствие страха нарушить закон (повальное пьянство).

Так ли это на самом деле? Поскольку кинематограф является матрицей времени, проследим путь деревни в России через призму документалистики.

Первые фильмы о деревнях России стали настоящим открытием. Операторы запечатлевали быт, обряды, национальные традиции россиян. При этом хроникёры не смаковали жестокость жизни, как это сейчас происходит на экранах. «Вообще в русской документалистике доминирует информация положительного характера. И отнюдь не потому, что существовали внешние ограничения. Вот, например, сюжет 1911 года “Неурожайные губернии в России” (“Голод в деревне”) снят оператором Петром Новицким так, будто он хочет показать это страшное бедствие не пугая и вызвать человеческие, а не социальные эмоции», – пишет киновед Ирина Гращенкова [2]. Хроникёры тех лет снимали первые результаты аграрной реформы Столыпина в сюжетах «Переселенческое движение в Сибири», «Крестьянские богатства на юге России», «Общежитие крестьян в Малороссийской деревне». Российское неигровое кино утверждало позитивную жизненную перспективу. При этом власть поначалу не особенно ограничивала кинематографистов в их творческих поисках.

Российские документальные фильмы 1920–1930-х годов почти не сохранились. В те времена отечественный кинематограф подчинялся жесткой идеологии. Появилось понятие «лакировка действительности». Доходило до абсурда – операторы носили с собой гал-

стук, чтобы надеть на тракториста в поле. В тридцатых годах, например, на новосибирской студии работал оператор Минорский. Отправляясь снимать в деревню, он брал с собой ведро с известкой и белил колхозных коров.

Советская идеология требовала пропаганды колхозной жизни. При этом десятилетиями в стране крестьянский труд и уклад искоренялись вместе с крестьянской собственностью. Не всегда правда жизни и экранной картины совпадали. При этом в советском производстве кино занимало третье место по прибыльности. Впереди шли только водка и табак. Недостатка в средствах не было.

В конце 60-х годов в нашей литературе возникает такое явление, как «деревенская проза». Появились «писатели-почвенники» — В. Распутин, В. Белов, Ф. Абрамов, Е. Носов, В. Шукшин. В конце 60-х — начале 70-х телевизионное кино мощно развернулось в глубинке. Саратовский режиссёр Дмитрий Алексеевич Луньков посвятил свою жизнь созданию документальных фильмов, основной темой которых стала сельская жизнь и судьбы простых крестьян, он снимал синхронные, «разговорные» телефильмы. Такие, как «Трудный хлеб», «Страница», «Куриловские калачи».

Новосибирского режиссёра Юрия Шиллера называют «документальным Шукшиным». О сельских «чудиках» режиссер сказал в одном из интервью: «О сельчанах мало кто думает, хотя на них страна держится. Они тяжко трудятся, еле сводят концы с концами, но при этом думают не о куске хлеба, не о деньгах, а о сохранении души, о справедливом мироустройстве. Да, у них есть слабости вроде тяги к алкоголю, но есть и подлинная сердечность, доброта. Я очень дорожу поездками в села, люблю разговаривать с механизаторами, доярками, пастухами. Не устаю поражаться, какой у них живой, пыливый ум, какое чувство юмора, меткость речевых оборотов» [3].

Много фильмов о деревне снималось и на Кемеровской студии телевидения. Например, «Сын», рассказ о сельском механизаторе Анатолии Головащенко снят на уборочной (режиссёр Т. Я. Маслова, оператор С. Фотин). В те годы на телевидении редакции разделялись

по отраслям. В редакции «Сельское хозяйство» много лет освещались проблемы деревни. Снимался цикл передач «Сибирская Веселуха» о народном творчестве деревенских мастеров. Ю. Я. Светлаков сделал цикл передач о сибирских сёлах «Томское», «Ур» и пр. Это были позитивные фильмы о положительных героях, на которых можно было равняться.

Молодой сотрудник Горьковского телевидения Александр Сокуров поехал в деревню снимать заказной портрет передовой колхозницы. Но пастораль обернулась трагедией. Историческая панорама открылась за портретом скромной русской крестьянки. Если первая часть фильма демонстрировала миф о прекрасном колхозном труде, то вторая разрушала этот миф. Снятый в 1972 году фильм «Мария» был одним из первых честных, неприукрашенных фильмов о деревне.

В 90-е годы спрос на документальное кино катастрофически упал, документалистов заинтересовали антиобщественные явления. На второй план ушли добропорядочные граждане, учителя, доярки, комбайнеры.

В 1992 году на экран вышел фильм Виктора Косаковского «Беловы» (Санкт-Петербург). Обыкновенные люди – вдова Анна Федоровна Белова и ее брат Михаил живут в доме при большом огороде, имеют корову и собаку. Михаил любит пофилософствовать, особенно за бутылочкой водки. Все хозяйство на Анне, давно привыкшей к болтовне брата. Изредка их навещают братья из города. Приедут на машине, попьют чай, вдоволь наругаются, отсилятся в баньке, купаются в речке и уезжают. Больше здесь ничего не происходит.

Классика жанра – многосерийный «Лешкин Луг» Алексея Погребного. Он снимался с 1990-го по 2000-й год и стал свидетельством умирания крестьянской жизни. Глава семьи Орловских, за которой на протяжении всех этих лет наблюдал режиссер, мечтал о будущем русского фермерства, а в конце фильма он говорит: «У России нет врагов, кроме самих себя».

Прошло десятилетие, и режиссёр Сергей Мирошниченко показал, что все это время умирание продолжалось. Летом 2009 года писатель Валентин Распутин, критик Валентин Курбатов и издатель Ген-

надий Сапронов отправились в путешествие по Ангаре. Они ехали проститься с рекой, на которой строились одна за другой плотины для будущих гидроэлектростанций. Сергей Мирошниченко сопровождал литераторов на протяжении всего пути. По ходу действия литераторы, а вместе с ними и зрители, встречаются с жителями деревень. Пьяные, несчастные, трудяги и лентяи – все они очень разные. «Река жизни» – картина о гибели деревни, о страдании бесприютного народа, картина отчаянная и горькая. «Картина получилась не столько об экологии, хотя это присутствует и это видно, а об исчезновении носителя слова народа. Корневые люди как таковые – они постепенно уходят. Там есть народ, но этот народ поставлен в такие условия, что он должен уйти».

Сегодня в России ежегодно снимается 3,5 тысячи документальных фильмов. Но к деревенской теме обращаются немногие.

Фильм Павла Костомарова «Мать» – история жизни и судьбы простой женщины, доярки, матери девятерых детей. Казалось бы, сколько можно снимать нищету, пьянство и матерщину российской деревни. Но фильм Костомарова совсем не похож на чернуху, потому что автор уважает и любит своих героев. В его фильме есть свет и красота.

В отличие от некрофильной «Благодати» Виталия Манского или наигранного «Портрета» Сергея Лозницы. «Портрет» – это 28 минут портретов обитателей деревни, неподвижно позирующих перед камерой, без слова закадрового комментария. Ни одного слова. Взгляд в камеру злобных алкашей. Это – Россия. За этот фильм С. Лозница получил Гран-при на международном кинофестивале в г. Оберхаузене.

Юрия Шиллера, которого до сих пор вдохновляет российская деревня, часто называют «Анти-Лозница». Режиссёр любит своих героев, он предпочитает импровизацию, не прописывает жестко сценарий фильма. У него пасторальная Россия. «Я знаю, что деревня пьет, но она пила и раньше. Весь вопрос в том, что, если вы хотите показать дебильную, пьяную, абсолютно не нужную русскую деревню, значит, вы ничего своими кадрами не докажете. От того, что вы покажете двух-трех алкашей, в деревне ничего не изменится. И никаких изменений у зрителя это не вызовет. Зритель может только подумать, что мир настолько жуткий, что, может, и жить-то в нем не стоит...» [4].

В позитивном ключе работает Сергей Дворцевой. В фильме «Хлебный день» автор внимательно рассматривает людей, которые почему-то не покинули умирающую деревню. Сюда раз в неделю привозят хлеб. Это и есть хлебный день. Железнодорожный состав проходит за несколько километров стороной, а последний товарный вагон, с хлебом, отцепляют на станции, поворачивают на ответвленную колею, ведущую к поселку, и местные старики и старухи толкают вагон до самого поселка. «Обязан ли режиссёр оставаться сторонним наблюдателем? Например, в “Хлебном дне” я не мог оставаться в стороне и толкал вагон вместе с бабушками. Если быть до конца честным документалистом, то чем хуже, драматичнее для людей, тем лучше для режиссера. Но делать искусство из жизни реальных людей – еще и большая моральная ответственность», – говорит Сергей Дворцевой [5].

Возвращаясь к теории М. Грондоны о крестьянском сознании России, можно сказать, что для российского крестьянина характерно не только пьянство и беззаконие. Удивительно, что, несмотря на многовековой разор, деревня трудилась не покладая рук и кормила страну, она всегда являлась центром нашего «национального космоса» и одновременно узлом множества жизненно важных и не разрешимых до сей поры проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. «Евгений Онегин». Комментарий. – Л., 1980. – С. 36.
2. Гращенкова И. Н. «Кино Серебряного века: русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов». – М.: Издательство А. А. Можая, 2005. – С. 63.
3. Шиллер Ю. У каждого из нас своя Россия. – <http://novosibirsk-art.ru/novosti/yurij-shiller-u-kazhdogo-iz-nas-svoya-rossiya>
4. Вечер фильмов Юрия Шиллера. – <http://kinote.info/articles/1265-vecher-filmov-yuriya-shillera-v-dome-kino>
5. http://www.peoples.ru/art/cinema/director/sergey_dvortsevov

«ПРИНЦИП АНТАГОНИЗМА», «САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ» И ДРУГИЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД КИНОСЦЕНАРИЕМ

Исследуя состояние российского кино в период с конца 1980-х по первое десятилетие XXI века, можно с достаточно большой долей уверенности утверждать, что «...истекшее столетие все больше уходит в прошлое, и возникает историческая дистанция по отношению к тем событиям, которые на протяжении этого столетия имели место» [4, с. 402].

Значит ли это, что опыт «постсоветского» периода развития российского кинематографа необходимо изучать только с точки зрения исторического прочтения? Или возможен другой контекст? Художественный, киноведческий, социально-психологический, экономический, семантико-коммуникативный? Ответить на данный вопрос однозначно сложно. Разумеется, потребность в описании, систематизации и интерпретации киноматериала определенного исторического периода достаточно серьезна, но искусство кино – это не просто история произведений, сумма знаний, помноженная на некое число исторических и политических событий и определенную ментальность, это нечто иное, требующее знания не только самих кинопроизведений, их авторов, «...но и тех, кто на них реагирует и кто их воспринимает, т. е. знания об обществе, а значит, и ее социальном составе» [4, с. 403]. А здесь уже речь идет о междисциплинарной методологии, требующей комплексного подхода.

Автору данного исследования ближе несколько иной контекст, иная плоскость – художественно-драматургическая. Речь идет об изменениях в драматургических подходах к изображаемым событиям, к мотивации поступков и поведения героев, поскольку никакие современные зрелищные технологии не заменят животрепещущих проблем, живых человеческих чувств и взаимоотношений.

Не секрет, что наша страна, с ее оторванностью от многих художественных процессов, которые происходили в культурной жизни европейских народов, несколько отстала от западной действительности.

И вот теперь у нас в стране в массовом порядке появились фильмы, снятые по законам *иной* драматургии, часто предлагающей нам следующее: «Кино – это подделка под реальность. Ибо только компоненты картины можно так вольно организовывать, выстраивать в порядок, смешивать, превращать в объекты манипулирования. Время, пространство, сюжет и персонажи вырисовываются и перекраиваются по воле сценариста и для его удобства. Более того, как знает даже новичок в киноискусстве, сцены фильма разворачиваются на экране не в той последовательности, как были сняты. Даже большая часть диалогов вероятней всего была записана – и перезаписана – в другом месте и в другое время. Конечно, публика не должна об этом думать, глядя на экран... Действительность доступна бесплатно на улице. Зрителям нужна не правда, а сладкая, соблазнительная ложь... Откровенно говоря, задача сценариста – умело и обаятельно лгать» [5, с. 29].

В различных пособиях, учебниках и руководствах, направленность которых можно охарактеризовать как «от примитивной инструкции к «теории восприятия», появившихся в последнее время на постсоветском пространстве, предлагаются различные советы, декларируются всевозможные способы и методы работы сценариста.

Такой, как *«принцип антагонизма»*, например.

«По моему мнению, принцип антагонизма представляет собой самое важное и наименее осмысленное правило создания структуры истории. Пренебрежение этим фундаментальным понятием является главной причиной того, что сценарии и созданные по ним фильмы терпят неудачу. Принцип антагонизма – степень интеллектуальной привлекательности и эмоциональной убедительности главного героя и его истории определяется действиями сил антагонизма... Итак, при каких условиях главный герой способен стать полностью реализовавшим себя, многоплановым и вызывающим сочувствие персонажем?... Чем значительнее и сложнее противостоящие персонажу силы, тем более цельными должны получиться и его характер, и вся

история. Понятие "силы антагонизма" не обязательно относится к определенному антигерою или злодею. В некоторых жанрах существуют ярко выраженные архизлодеи, например, Терминатор, однако чаще всего мы имеем в виду общую совокупность сил, препятствующих проявлениям воли и желанию персонажа» [2, с. 319].

Антагонизм (от греч. «antahonisma» – спор, борьба) – противоречие, для которого характерна острая непримиримая борьба враждующих сил, тенденций. Отсюда – Антагонист – персонаж (или группа персонажей) какого-либо произведения, активно противодействующий протагонисту (или протагонистам) на пути к достижению его целей. В классическом искусстве роль антагониста играет верховный злодей, а протагониста – главный герой, однако в более современных произведениях их роли зачастую меняются, создавая более сложные и запутанные конфликты.

Итак, «принцип антагонизма», являющийся одним из основных в деятельности западных киносценаристов, дает возможность усилить степень влияния поведения главного героя на зрительскую аудиторию благодаря силе противоборства антигероям и враждебной окружающей его среды. Как герой Брюса Уиллиса Джон Макклейн в «Крепких орешках 1–4» («Die Hard», 1988–2007); слегка чокнутый смельчак Риггз Мела Гибсона и более земной Мертаф Дэнни Гловера в «Смертельном оружии 1–4» («Lethal Weapon», 1987–1998) и прочие «супергерои», разумеется, спасают мир и своих близких. И нет смысла отрицать в подобных фильмах наличие смысла и нравственно-этических ценностей как предпосылок укрепления коммуникативных связей, но подобное положение давно уже стало расхожим штампом в западной киноиндустрии.

Разумеется, есть и счастливые исключения: «слабоумный» герой в исполнении Тома Хэнкса в «Форресте Гампе» Роберта Земекиса («Forrest Gump», сценаристы Эрик Рот, Уинстон Грум, 1994) противопоставляет нашему безжалостному миру открытость и доброту. Но побеждает ли он? Или пресловутый «принцип антагонизма» дал сбой, а киномир соприкоснулся с авторским кино Роберта Земекиса, который все сделал наоборот?

Многие современные российские кинокартины старательно копируют голливудскую «кальку». Как, например, «Обитаемый остров» (режиссер Ф. Бондарчук, сценаристы Э. Володарский, М. Дяченко, С. Дяченко), в котором претенциозность формы не подкрепляется приемлемым содержанием, а главный герой – лишь бледная тень своих американских «сородичей».

Говоря об основных принципах западной кинодраматургии, следует упомянуть и так называемую *самоидентификацию*, которая «...означает, что читатель или зритель эмоционально сопереживает герою. Другими словами, зритель себя отождествляет с героем. Если герой в опасности, зритель испытывает чувство страха, если герой проигрывает, зритель опечален. Читатель и зритель должны идентифицировать себя с вашим героем... Хотя главным образом это относится к вашему главному герою, но принципы эти легко применимы и к другим действующим лицам вашего сценария, в случае, если в первую очередь и главным образом они применены к главному действующему лицу» [1, с. 19–20].

В процессе самоидентификации зрители «открывают» в герое человеческие качества, близкие им. Разумеется, речь не идет о полной и абсолютной похожести во всем, но некоторое субъективное сходство, однако, вызывает отклик в душе. «В такой момент узнавания человек неожиданно, не отдавая себе отчета, желает увидеть, как герой все-таки добьется своего, что бы это ни было. Подсознательная логика подсказывает аудитории следующее: “Персонаж похож на меня. Поэтому я хочу, чтобы он получил желаемое, ведь если бы я был на его месте, то хотел бы того же самого”... Зрители могут сочувствовать любому персонажу вашего фильма, но в отношении главного героя это сопереживание является обязательным. В противном случае альянс “аудитория/история” разрушится. Эмоциональная вовлеченность зрителей в происходящее на экране основывается на сопереживании... Мы испытываем сочувствие по очень личным, если не сказать эгоистическим, причинам. Идентифицируя себя с главным героем и вникая в его желания, мы на самом деле думаем о собственных мечтах и о своей

реальной жизни. Через сопереживание, представляющее собой опосредованную связь с вымышленной личностью, мы проверяем и подкрепляем свои человеческие качества...» [2, с. 151–152].

Таким образом, используемый сценаристом метод самоидентификации дает зрителю возможность прожить не только собственную жизнь, но и чью-то еще, вместе с героем бороться, мучиться, побеждать. Или проигрывать. Как в случае с героем Тома Хэнкса – Чаком Ноландом – в «Изгое» того же Роберта Земекиса («Cast Away», 2000, сценарист Уильям Бройлес мл.).

Более того, хороший сценарист может вызвать сочувствие и сопереживание даже к явно отрицательному персонажу. Но это уже относится к проблеме неоднозначности современного героя.

В рамках данной работы нет никакой возможности рассмотреть хотя бы основные приемы, методы и принципы американской кинодраматургии, появившиеся в последние годы в российском кинопроизводстве. Ведь есть еще метод *«воссоздания фильма в воображении читателя»*, *«система образов»*, *«целеполагание героя»*, методики *«создания сценария снаружи внутрь»* и *«изнутри наружу»* и многое другое, частично знакомое нам по «русской кинодраматургической школе» или неизвестное вовсе. Перефразируя выражение Великого Реформатора русского театрального искусства Вс. Мейерхольда, хочется задать вопрос: «Дан киноязык. Что нам делать с ним?».

Меняемся мы – меняется наш язык, язык общения с окружающим миром, с помощью которого мы познаем и описываем этот мир. Язык образов, символов и понятий, лежащих в основе современных зрелищных искусств. Под влиянием исторических, социальных, экономических, психологических и иных аспектов заметные изменения претерпевает и киноязык, кинодраматургия. Это надо признать как данность. Влияние западной теории кинодраматургии – это закон времени. Его можно не замечать, игнорировать, отрицать. Но оно есть. Независимо от национальной принадлежности, «хорошо рассказанный фильм – это, помимо всего, еще и машина, производящая и излучающая в зал энергию, неслыханную энергию, заставляющую

миллионы волноваться, плакать и смеяться. Стратегия профессионального рассказа (сценария – *авт.*) в значительной степени – план, по которому растёт эта энергия» [3, с. 28].

Только человек как существо социальное, думающее, анализирующее, способен заниматься дальнейшим изучением своей профессии, каких бы высоких достижений он в ней не добился. Профессиональный, грамотный киносценарист должен использовать новые знания с любой степенью свободы. А грамотность эта всегда была свойственна российскому искусству. И она никуда не исчезла, а только обогащается новыми идеями, тенденциями, чтобы стать частью художественной жизни, традицией мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Как хорошо продать хороший сценарий. Обзор американских учебников сценарного мастерства, составленный Александром Червинским // Приложение к журналу «Киносценарии». – М., 1993.
2. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. – М.: Альпина нон-фикшн, 2011.
3. Митта А. Кино между адом и раем. – М.: Подкова, 1999.
4. Социология и кинематограф. – М.: Канон +, РООИ «Реабилитация», 2011.
2. Уолтер Р. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес. – М.: ВГИК, 1993.

Т. Ю. Казарина

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ФОРМЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

Творчество – процесс деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности или итог создания субъективно нового [4]. Художественное творчество, как профессиональное,

так и любительское, которое реализуется в конкретные художественные формы – «произведения искусства» или «продукты творчества», предполагает презентацию созданных художником произведений, чаще всего в форме экспозиции.

В современном искусстве можно выделить как традиционные, так и нетрадиционные виды экспозиции. К традиционному виду экспозиции произведений изобразительного искусства относится экспозиция *музейная, галерейная, выставочная, ярмарочная*. Определим особенности некоторых из них.

Экспозиция музейная (от лат. «expositio» – выставление напоказ, изложение) – основная форма презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры. Она включает архитектуру, музейные предметы и их коллекции, воспроизведения музейных предметов (объектов), научно-вспомогательные материалы, специально созданные произведения экспозиционного искусства, тексты, информационные технологии и т. д. Современная музейная экспозиция является особым синтетическим научно-художественным произведением, которое создается в соответствии с единым идейным замыслом, определяющим принцип отбора, группировку и интерпретацию экспонатов на основе научного, сценарного и художественно-дизайнерского проектирования экспозиции [3]. Следует отметить, что любая экспозиция (музейная, выставочная, галерейная и др.) требует особого проектирования в соответствии с общей концепцией.

Актуальным для современной мировой художественной культуры становится *экспозиционный дизайн* (от англ. «design» – замысел, проект) – совокупность эстетических и функциональных качеств целостной предметно-пространственной среды экспозиции музейной. Он включает архитектурно-пространственную организацию экспозиционных материалов, конструктивное построение и оборудование, цветовое и световое решение, создание образа и т. п. на основе художественно-композиционных принципов и приемов [3]. Широкий спектр явлений, причисляемых сегодня к сфере художественного творчества, большое количество разнообразных текстов и процессов,

называемых «произведениями искусства» или «продуктами художественного творчества», делают экспозиционный дизайн наиболее востребованным.

В современном экспозиционном дизайне все чаще используется **выставка** – временно действующая экспозиция, создаваемая с целью актуализации наследия, удовлетворения запросов различных целевых аудиторий музея, расширения коммуникативных возможностей музея. Выставки различаются по месту проведения – внутримузейные, внемузейные, межмузейные, передвижные; по содержательным признакам – тематические, проблемные, фондовые, отчетные, персональные, юбилейные и др. Они могут становиться творческой лабораторией музея [3]. Аудиовизуальные средства – это тексты самостоятельных знаковых систем, привлекаемые для обогащения, а иногда и для более полного основного созерцания экспозиции.

К традиционной форме презентации произведений декоративно-прикладного искусства и творчества относится **ярмарка** (польск. «jarmark», нем. «Jahrmarkt» – ежегодный рынок) – ежегодно повторяющаяся распродажа [3]. В настоящее время многие ярмарки проводятся в рамках тех или иных выставочных мероприятий: Кузбасская выставка-ярмарка «ЭКСПО-Сибирь» в г. Кемерово, Спасская ярмарка в г. Елабуге, Финно-угорская ярмарка в Омской области и др. В отличие от обычной выставки, посетители ярмарки часто имеют возможность сразу купить понравившиеся им экспонаты. В современной художественной культуре России славянская культура предстает на традиционных выставках-ярмарках, перерастающих в фестивали ремёсел (фестиваль этнической музыки и ремёсел «Саянское кольцо», п. Шушенское Красноярского края). Для таких форм презентации художественного творчества характерна **живая экспозиция** – экспозиция, основу которой составляют объекты нематериального культурного наследия. Она характерна и для этнографических музеев, т. к. позволяет демонстрировать производственные процессы, ремёсла, обряды и т. п. Поэтому на фестивалях, выставках-ярмарках обязательно присутствие народных мастеров, представляющих секреты художественного ремесла – это язык обучающих манипуляций [3].

В настоящее время складываются предпосылки для переосмысления экспозиционного построения. Если экспозиции прошлых лет тяготели к статистическому типу, то последние годы привнесли в экспозицию динамику, выразившуюся как в привлечении современных технических средств, так и в динамизме авторской интерпретации экспозиционной темы. В современной экспозиционной деятельности одной из главных целей – обеспечить наличие «обратной связи» с посетителем – уделяется особое внимание с помощью вспомогательных средств [1].

Галерея, в силу большей гибкости и мобильности, выступает в роли посредника между художником и музеем, выявляя новое в потоке событий в искусстве – трансформация места и функций музея в современной культуре, которая сегодня идет по двум основным направлениям: трансформации презентации музея как культурного института (через поиск новых форм взаимодействия с другими культурными, социальными, коммерческими структурами), трансформации форм существования собственно музейного пространства (через выстраивание диалогического пространства внутри музея).

В последние десятилетия в рамках постмодернизма техника выполнения произведений искусства претерпевает существенные изменения, к новым технологиям взаимодействия художественного творчества с новыми технологиями можно отнести *функциоколлаж* (авторская галерея петербургского художника В. Воинова «Мост через Стикс»), *ассамбляж, инсталляция* (Московский музей современного искусства), *био-тек, компьютерная графика, анимация, медиа-арт, граффити*, а к вариантам взаимовлияния художественной и технической сфер можно отнести новые формы современного экспозиционного дизайна: *сквот-выставки, кураторские выставки, стрит-арт, сетевое искусство, виртуальный музей, биеналле* (Московская биеналле современного искусства), *триеннале* [5].

Не желая делать выставки для «галочки», многие художники ищут сегодня своего зрителя в пространстве Интернета. В «виртуальном подполье» художник получает возможность встретиться со своим зрителем параллельно с официальными несетевыми институтами.

Многих выставяющихся в подпольных условиях сложно назвать андеграундными художниками, часть из них параллельно участвует в других проектах, состоит в творческих союзах. Причина существования феномена партизанского искусства в современной России не только идеологическая, но и экономическая. После 1990-х рынок искусства так и не сформировался в цивилизованном виде, а участие в выставках (связь с официальным «миром искусства») для многих художников осталось задачей, сложно осуществимой или мало перспективной.

Ассамбляж (фр. «assemblage») – техника визуального искусства, родственная коллажу, но использующая объёмные детали или целые предметы, скомпонованные на плоскости, как картина. Допускает живописные дополнения красками, а также металлом, деревом, тканью и другими структурами. Иногда применяется и к другим произведениям, от фотомонтажей до пространственных композиций, поскольку терминология новейшего визуального искусства не вполне устоялась. Ассамбляж был блестяще использован русскими художниками в начале XX века – Татлиным, Пуни, Родченко, однако термин ввёл Жан Дюбюффе в 1953 г. для обозначения произведений искусства, выполненных из обломков естественных материалов, предметов или их фрагментов, например, из утиля [4].

Инсталляция (англ. «installation») – пространственная композиция, созданная художником из различных элементов: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, фрагментов текстовой и визуальной информации. Вступая в неординарные комбинации, вещь освобождается от своей утилитарной функции, приобретая функцию символическую. Смена контекстов создает смысловые трансформации, игру значений. Это одно из центральных понятий для обозначения современных произведений искусства относится обычно к пространственным композициям, построенным или собранным (смонтированным) из самых разнообразных вещей и предметов, как созданных художником, так и взятых в готовом виде предметов утилитарного назначения (домашнего обихода, промышленных станков, приборов или конструкций,

готового платья, детских игрушек и т. п.) [4]. К инсталляциям относят разновидности инсталляции – реди-мейды, эвайроменты. **Реди-мейды** (от англ. «ready» – готовый и англ. «made» – сделанный) образуют пространственную композицию – инсталляцию, которая отличается от выставки тем, что зритель воспринимает ее изнутри; техника в разных видах искусства (преимущественно изобразительном), при которой автор представляет в качестве своего произведения некоторый объект или текст, созданный не им самим и не с художественными целями [4]. **Энвайронмент** – это обширная пространственная композиция, охватывающая зрителя наподобие реального окружения (натуралистические, игровые) [4].

Отдельная страница – искусства, возникшие на стыке «закона и беззакония», например, **граффити** (от итал. «graffito», множ. «graffiti») – изображения, рисунки или надписи, выцарапанные, написанные или нарисованные краской или чернилами на стенах и других поверхностях [4]. К граффити можно отнести любой вид уличного раскрашивания стен, на которых можно найти все: от простых написанных слов до изысканных рисунков. Часть художников-райтеров успешно участвует в официальных выставках, а для многих партизанские способы работы являются своеобразным кредо. Граффити-культура по своему характеру эмансипирована и ограниченности не терпит. Следовательно, встает вопрос о способах ее экспонирования: как показать зрителю уличное искусство, загнав его в стены галереи, тем самым вырвав его, по сути дела, из природного контекста и лишив былой яркости выражения. Наиболее подходящей средой для экспонирования произведений уличного искусства является непосредственно сама улица. Только сохраняя природный контекст, можно экспонировать граффити, не нарушая их эстетические, стилистические и энергетические качества. Можно говорить о российской граффити-культуре и связанной с ней выставочной деятельностью как о перспективной области современного искусства. Уличное искусство, стрит-арт, граффити, использует любое доступное пространство. Происходит процесс взаимодействия художественного и социального пространств. У художников появляется интерес к выходу из музейно-галерейного в публичное пространство.

Для России в настоящий момент свойствен процесс, схожий с ситуацией в Америке конца 80-х гг. XX в.: и граффити, и стрит-арт в равной мере привлекают внимание галерей. Российская граффити-культура уже сегодня выходит на мировой уровень, а уличными художниками, как потенциальными художниками актуального искусства и как носителями малоизученных субкультурных практик, все чаще интересуются галеристы (фестиваль уличного искусства и граффити «Стенография – 2011», г. Екатеринбург; фестиваль-конкурс граффити и суперграфики «С любовью к городу», 2011 г., г. Кемерово). Между тем представители «традиционного» современного искусства нередко используют опыт граффити, размещая свои работы на улицах города, где степень воздействия на зрителя гораздо выше, чем в закрытых пространствах музея.

В целом же для российской выставочной деятельности характерен постепенный, двусторонний процесс стирания грани между **высоким и уличным искусством**: одно из них стремится выйти за пределы галерейного пространства в поисках новых выразительных средств, другое, напротив, внедряется в него, желая стать объектом культурного и искусствоведческого исследования.

В постмодернистской ментальности мир воспринимается как пространство текста. Окружающий мир – система знаков. Особенностью постмодернистской выставочной композиции является цитатность, постоянный возврат к прошлому (архиву). Это постоянный диалог со «старым». Характерный прием постмодернизма – «возврат к прошлому». Другой признак постмодернистской выставочной композиции – интертекстуальность. Выставочные объекты помещаются в другую среду. Этой средой может стать природа, этническая (ориентал-арт), музейная (поп-арт, бедное искусство) среда и т. д.

Ярким явлением в художественной культуре России начала XXI века, соединившим в себе «инновации» постмодернизма и сохранившим традиционные технологии и формы классического русского искусства, является **творческое объединение «Деревня художников»**, представившее в 2010 году в Санкт-Петербургском Манеже основную экспозицию, а на творческих дачах художников были про-

ведены мастер-классы, творческие встречи, концерты и просмотры кинофильмов, фотовыставок и т. п. Санкт-Петербургская «Деревня художников» – проект, соединивший в себе и традиционные, и нетрадиционные формы презентации художественного творчества. Независимое некоммерческое творческое объединение «Деревня Художников» сложилось в восьмидесятые годы XX в., когда художники восстановили старые дома-дачи начала XX века в Озерках, Шувалово, Коломягах, превратив их в творческие мастерские. В начале XX века частыми гостями здесь были А. Блок, Ф. Шаляпин, К. Петров-Водкин. В объединение входят скульпторы, живописцы, графики, керамисты, фотографы, искусствоведы, актёры и музыканты. Это известные в стране и за рубежом мастера, чьи работы находятся в музейных собраниях России и других стран, в том числе в Русском Музее и Третьяковской Галерее: Л. Сморгон, Е. Данкевич, Г. Писарева, Л. Дергачева, В. Белов, В. Швецов, Д. Каминкер, А. Крицкая и др. Скульптуры, созданные в «Деревне Художников», можно увидеть на улицах Санкт-Петербурга и других городов России, а также в США, Дании, Канаде, Великобритании, Норвегии, Франции. Д. Каминкер – неформальный лидер группы художников «Озерки», ставшей одним из наиболее ярких и интересных явлений в петербургской культуре. Выставка – яркое и интересное событие культурной жизни Санкт-Петербурга 2010 года, в рамках которого мастера не только представили свои произведения, но и воссоздали атмосферу мастерских, в которых работают. Ими были организованы мастер-классы по керамике, кузнечному делу, объемно-пространственному мышлению; выступили театральные и музыкальные коллективы. Открылись двери мастерских в Шувалово, Озерках и Коломягах, где все окунулись в процесс творчества с художниками и создали произведение искусства своими руками.

Суть проекта «Деревня Художников» – поиск гармонии между современным искусством, природой и городской средой. Последние 10 лет деятельность «Деревни художников» поддерживает Комитет по культуре Санкт-Петербурга. В июле 2001 года вышло распоряжение администрации и губернатора Санкт-Петербурга о городском проекте «Деревня художников». Основная цель его – возрождение и

продолжение культурных традиций исторических предместий Санкт-Петербурга, сформировавшихся в период Серебряного века. Творческие мастерские стали своего рода культурными центрами на территории, где нет ни музеев, ни галерей.

В «Деревне Художников» постоянно проводятся международные симпозиумы по скульптуре и керамике, международный волонтерский арт-лагерь, многочисленные выставки и фестивали, празднование Масленицы, акции искусства на воде «Плоты», работают детская летняя школа «Мы живем здесь, вместе с художниками», сад и парк скульптур, галерея и кинозал «Сельская жизнь», издаётся одноимённый арт-журнал.

Современному искусству присуще многообразие визуальных экспериментов. Наблюдается смешение и взаимодействие стилей, свойственное европейскому искусству. Значительно активизировалась выставочная деятельность, проводятся международные пленэры, фестивали и выставочные проекты, художники активно ищут свой путь в русле интернациональных тенденций. Уверенно утверждают себя фотоискусство, арт-дизайн, искусство акций, компьютерная графика и т. д., расширяется жанрово-видовой спектр изобразительного искусства. Но вместе с этим начинается широкая волна коммерциализации. Стремление к быстрому коммерческому успеху, отсутствие рычагов влияния со стороны художников и художественной критики, отсутствие научно обоснованной программы развития изобразительного искусства отрицательно повлияли на общий уровень современной культуры. Художественные тенденции 1990-х годов не являются прямым и вдохновенным продолжением традиций предыдущих лет, ощущается фактор хаотического заполнения культурного поля цитатами. Отсутствие независимых источников финансирования художественной культуры замедлило развитие художественных тенденций и цивилизованного художественного рынка [2]. Но вместе с тем, отдельные выставочные проекты в культурной жизни России вселяют надежды на сохранение лучших традиций русского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майстровская М. Т. Основные направления экспозиционного дизайна // Музееведение. На пути к музею XXI века. – М., 1989.
2. Музейная экспозиция. Теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции. – М., 1997. – 216 с.
3. www.museum.ru/rme/dictionary.
4. ru.wikipedia.org.
5. Яценко Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. – СПб.: Издательство «Лань», 1999. – 528с.

Г. С. Елисеенков

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ: СЛАВЯНСКИЕ АРХЕТИПЫ В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ МИРЕ

В настоящее время визуальная коммуникация стала имманентным атрибутом нашей повседневной жизни, который создает многомерное пространство жизнедеятельности, проектирует и программирует образ жизни. Визуальная коммуникация создает визуально-образную среду, открытую непосредственному зрительному восприятию, несущую визуальные знаковые контексты, в которых выражаются культурные ценности и идеалы.

Под **визуальной коммуникацией** мы будем понимать перманентное информационное воздействие в визуально-образной форме, которое осуществляется средствами массовой информации, средовыми и корпоративными носителями информации, образующими материально-духовное и предметно-знаковое окружение.

Поскольку визуальная коммуникация, с одной стороны, отражает образ жизни, а с другой стороны, его активно формирует, то возникает вполне закономерный для нашей страны вопрос: насколько полно и адекватно представлены в визуальной коммуникации ценности,

нормы, ментальность и архетипы славянского мира. В поисках ответа на этот вопрос невозможно игнорировать социокультурные и информационные тенденции и процессы, происходящие в современном мире.

Прежде всего, необходимо отметить два разнонаправленных стратегически важных процесса: с одной стороны, процесс глобализации, с другой стороны, процесс национально-культурной самоидентификации.

В условиях глобализации ставится под сомнение необходимость национально-культурной самоидентификации. А это приводит к нивелированию национально-культурного мировосприятия, к забвению вековых славянских традиций, ценностей, моральных норм, к разрушению родного языка.

Для выявления своеобразия славянских архетипов и особенностей их функционирования мы рассматриваем визуальную коммуникацию в двух аспектах: как **структуру** (см. рис. 1) и как **процесс** (см. рис. 2).

На наш взгляд, структуру визуальной коммуникации определяют три основных компонента, имеющих различное функциональное назначение и, соответственно, относящихся к различным субъектам (отправителям информации). Во-первых, это **массовые каналы** распространения визуальной информации (телевидение, пресса, Интернет). Если для телевидения и печати характерно наличие юридически зарегистрированных субъектов, то в сетях Интернета субъектом визуальной коммуникации может стать любой пользователь. Массовые каналы визуальной коммуникации выполняют, прежде всего, функцию актуализации, т. е. сообщают свежие новости, события, факты, а ретроспективную информацию актуализируют для сегодняшнего дня.

Второй компонент в структуре визуальной коммуникации — **средовые носители** информации: пиктография (дорожные знаки, указатели), вывески и наружная реклама, архитектура, памятники и произведения монументального искусства, городской дизайн (суперграфика, предметный и ландшафтный дизайн). Субъектом средовых носителей визуальной коммуникации чаще всего выступает городское сообщество в лице городских органов управления. Вывески и реклам-

ные установки принадлежат частным владельцам, вместе с тем, городские органы управления выступают субъектами социальной рекламы, а эскизы вывесок и рекламы согласовываются в городских структурах для формирования единого стилистического и визуального облика города. Часть средовых носителей выполняет функцию навигации и ориентации в городском пространстве (знаки, указатели, вывески), другая часть – функцию консенсуса, объединения членов городского сообщества на основе архитектурной стилистики, памятников истории и культуры, традиций и культурных ценностей городского сообщества, традиционных архетипов. По большому счету, даже указатели и вывески наряду с функцией навигации тяготеют к выполнению функции консенсуса, во-первых, отражая устоявшиеся архетипы, во-вторых, создавая комфортную и гармоническую городскую среду.

Третий компонент в структуре визуальной коммуникации – **корпоративные носители** информации: логотипы и фирменный стиль, рекламные буклеты и проспекты, фирменная упаковка товаров, выставочные экспозиции и музеи организаций, графические комплексы для проведения различных акций и мероприятий. Субъектами этих носителей визуальной коммуникации выступают отдельные предприятия, организации, фирмы, учреждения, а главной функцией этих корпоративных носителей становится функция идентификации организации, ее запоминаемости и узнавания, выявления специфики и характера деятельности, сплочения персонала.

Если рассматривать проявление традиционных славянских архетипов в каждом из компонентов визуальной коммуникации, то применительно к массовым каналам можно констатировать, что национально-культурные архетипы чаще проявляются в местных средствах массовой информации (областных, городских), чем на центральных каналах. Сюжеты местных СМИ нацелены на проблемы и достижения жителей Кузбасса, на выявление национально-культурного своеобразия региона, развитие традиций и обычаев разных этносов, самоидентификацию жителей региона как части российского общества и русской нации.

Ситуацию с акцентами в визуальной коммуникации, сложившуюся на центральных каналах, хорошо иллюстрируют передачи «Жди меня» и целый ряд ток-шоу. Первая построена полностью с учетом славянских архетипов и русской ментальности, на основе равнодушия к чужой судьбе, сострадания, желания оказать помощь и содействие. В других передачах проблема лишь обозначается, а ее обсуждение сводится к низкопробной перепалке. Налицо однобокое смещение архетипов: из передачи в передачу, за редким исключением, формируется образ спившейся, недееспособной, лишенной каких-либо моральных устоев нации.

В структуре средовых носителей визуальной коммуникации особое место принадлежит памятникам истории и культуры, в которых воплощаются архетипы славянского мира и национально-культурные идеалы. Это относится ко многим памятникам, установленным до 90-х годов 20 века в России. Что касается последних двух десятилетий, то понятие «монументальная пропаганда» претерпело значительные семантические интерпретации и почти исчезло из употребления. Тем не менее, те жанрово-бытовые и декоративно-украшательские произведения, которые стали появляться в российских городах в последнее время, продолжают выполнять функции монументальной пропаганды – пропаганды заемных чужеземных образов или суррогатов искусства.

Современная архитектура подвергается мощному натиску со стороны так называемого интернационального стиля, основанного на принципах функционализма. Яркий тому пример – точечная застройка в Москве. В Санкт-Петербурге и ряде провинциальных городов общественность и городские органы управления пытаются противодействовать этому натиску и сохранить культурно-исторический образ города. Популярное в недалеком прошлом понятие «евроремонт» начинает изживать себя в подходе к проектированию интерьеров общественных зданий. Еще в советские времена в формировании интерьеров использовались архетипические образы, местный колорит и традиционные отделочные материалы для подчеркивания своеобразия региона. В настоящее время наблюдается возрождение интереса к архетипическому подходу в формировании предметно-пространственной среды.

Корпоративные носители визуальной коммуникации по определению нацелены на выявление особенностей организации и характера ее деятельности, ее миссии и стратегических намерений. Архетипические визуальные образы способствуют решению этих задач. Вместе с тем, в последние два десятилетия в России появился ряд фирм, подчеркнуто дистанцирующихся от национальных архетипов, у которых все «на западный манер»: англоязычное название и логотип, иногда представляющий собой смесь английского с «нижегородским», западные атрибуты и аксессуары, дизайн на западный манер, стиль поведения подчеркнуто жесткий и деловой, соответствующий лексикон. Но со временем приходит понимание, что копировать западные образцы, имея российскую ментальность, бессмысленно. Поэтому в последнее время наметился поворот в сторону архетипов и их использования в визуальной коммуникации.

Рассмотрев структурные компоненты визуальной коммуникации и особенности их функционирования, обратимся к технологическим аспектам проектирования визуальной коммуникации. Ведь многие негативные явления, о которых шла речь, проистекают от проектно-технологической неосведомленности организаторов и разработчиков визуальной коммуникации.

Оптимальный результат визуальной коммуникации во многом зависит от первого технологического этапа – анализа проблемной ситуации и правильного целеполагания. Выявленная проблемная ситуация подвергается всестороннему глубокому анализу с точки зрения ее общественной значимости, важности для определенной целевой аудитории, личной заинтересованности разработчиков проекта. С учетом интеллектуального уровня, визуального опыта и эмоционального отклика целевой аудитории происходит дифференциация целей воздействия: на рациональную сферу (убедить, переубедить, осознать важность), на эмоциональную сферу (вызвать эмоции и чувства, эмоциональную оценку), на поведение (сформировать психологическую готовность к действию, побудить к действию). В зависимости от целей определяются методы воздействия (убеждение, внушение и т. д.).

На этапе концептуального проектирования визуальной коммуникации определяются основные концептуальные подходы: функциональный, художественный, конструктивный и т. п. Например, при разработке информационно-рекламного проспекта фирмы или организации в зависимости от особенностей целевой аудитории, методов и целей воздействия может быть принят либо функциональный подход (предоставить наиболее полную информацию и продумать ее аргументацию), либо художественный подход (построить проспект на эмоционально-художественных элементах: рисунках, фотографиях, цветовых гармониях и т. п.), либо конструктивный подход (поразить воображение оригинальной конструкцией проспекта, расположением страниц и версткой), либо сочетание перечисленных концептуальных подходов. В конечном итоге концептуальный подход должен в максимальной степени способствовать донесению до целевой аудитории идеи как основной мысли и как авторской позиции. На этом этапе избранный концептуальный подход может быть соотнесен с архетипическим подходом, и на этой основе может быть сформирована целостная концепция визуальной коммуникации.

На этапе художественно-образного проектирования происходит поиск визуально-художественных образов, адекватно отражающих выбранную идею. Причем здесь могут использоваться различные методы: визуализация идеи, если на предыдущем этапе были найдены бесспорные концептуальные подходы и четко сформирована идея, либо концептуализация образа, если в процессе поиска идеи делается опора на визуальные архетипы. На поиск визуальных образов влияет также избранный способ воздействия: прямое воздействие, которое предполагает непосредственное сообщение идеи или призыва, или косвенное воздействие, которое обозначает визуальную ситуацию, а выводы зритель делает самостоятельно на основе анализа представленной визуальной ситуации.

Способ воздействия определяет и способ кодирования информации с помощью изображений, текстов для визуального восприятия. При прямом воздействии на первый план выступает текст, формулирующий идею, а изображение при этом выполняет функцию иллюстрации или визуальной аргументации. При косвенном воздействии ве-

дущее значение приобретает изображение, которое моделирует визуальную ситуацию, вызывает ассоциации, создает образ. Функции текста в этом случае – концептуализация образа, конкретизация смысла и его интерпретация.

На этапе художественно-образного проектирования в зависимости от избранного способа кодирования определяются основные виды графических образов:

1. Визуально-словесные образы, которые находят свое воплощение в логотипах, в образно-шрифтовой символике. В этом случае создается ассоциативное знаковое изображение, но выполняется оно с помощью буквенных элементов, представляющих либо полное название организации в виде слова, либо аббревиатуру названия.
2. Визуально-символические образы, которые отражают абстрактные идеи в чувственно-наглядной, символической форме.
3. Изобразительно-предметные образы, которые в отличие от символических образов оперируют изображением конкретных предметных форм, которые изоморфны предметным объектам, но их семантическое значение может иметь другой смысл.
4. Комбинированные образы (изобразительно-словесные).

Многие изобразительные образы базируются на архетипах: на графической символике гербов, эмблем, на визуально-словесной графике (шрифтовой), на предметно-изобразительных формах (например, былинные богатыри и т. п.).

На этапе создания артефакта выполняется готовое визуальное сообщение, которое предъявляется целевой аудитории. При этом сообщение выполняет как семантическую функцию (передача определенного смысла), так и прагматическую (стимулирование ответной реакции: формирование понимания, отношения, действия).

На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что визуальная коммуникация обладает большими выразительными возможностями в формировании ценностных ориентаций на основе национально-культурных архетипов, а проектирование визуально-знаковых сообщений требует концептуально-художественной подготовки их разработчиков.

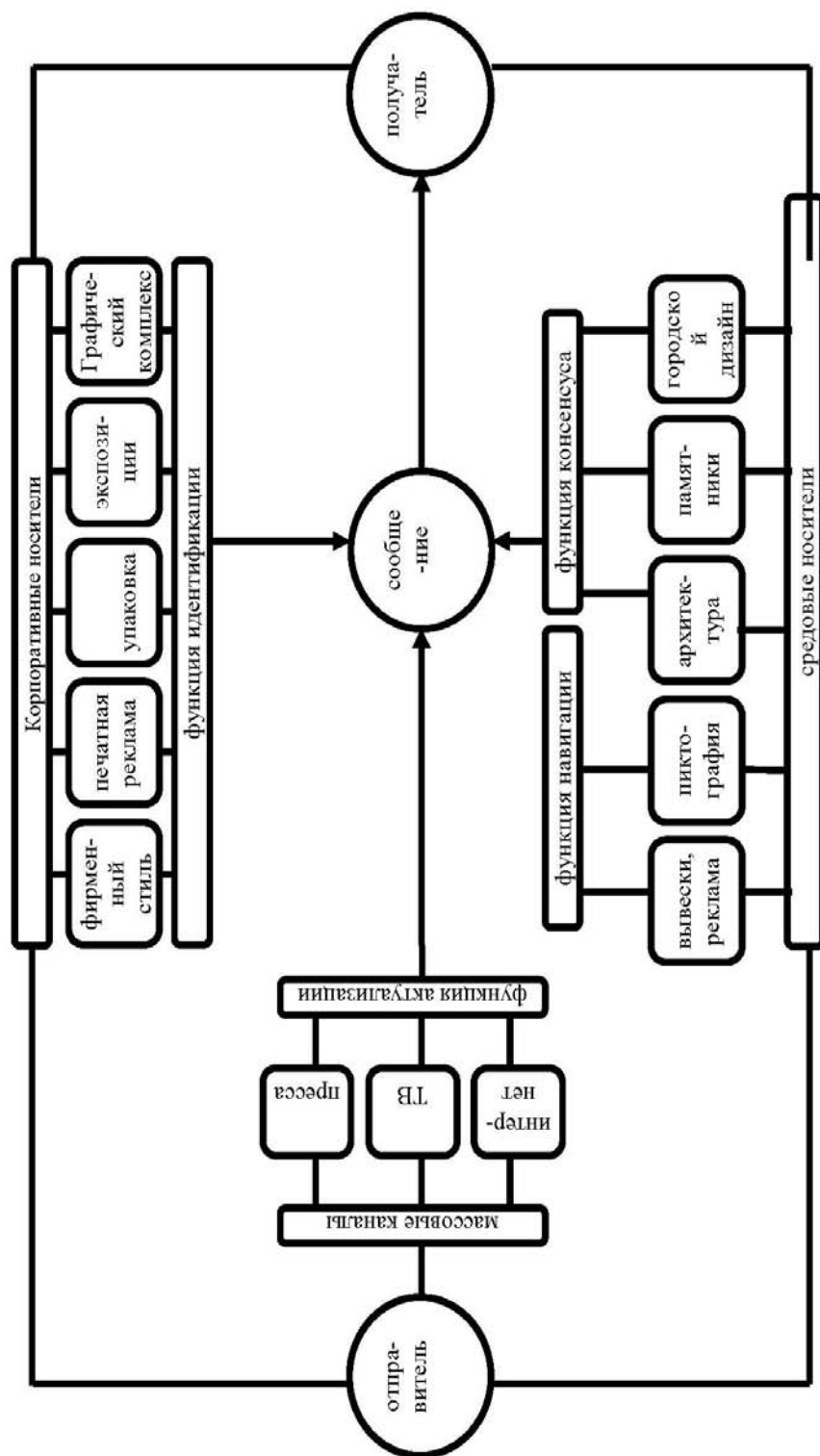


Рис.1 Визуальная коммуникация как структура

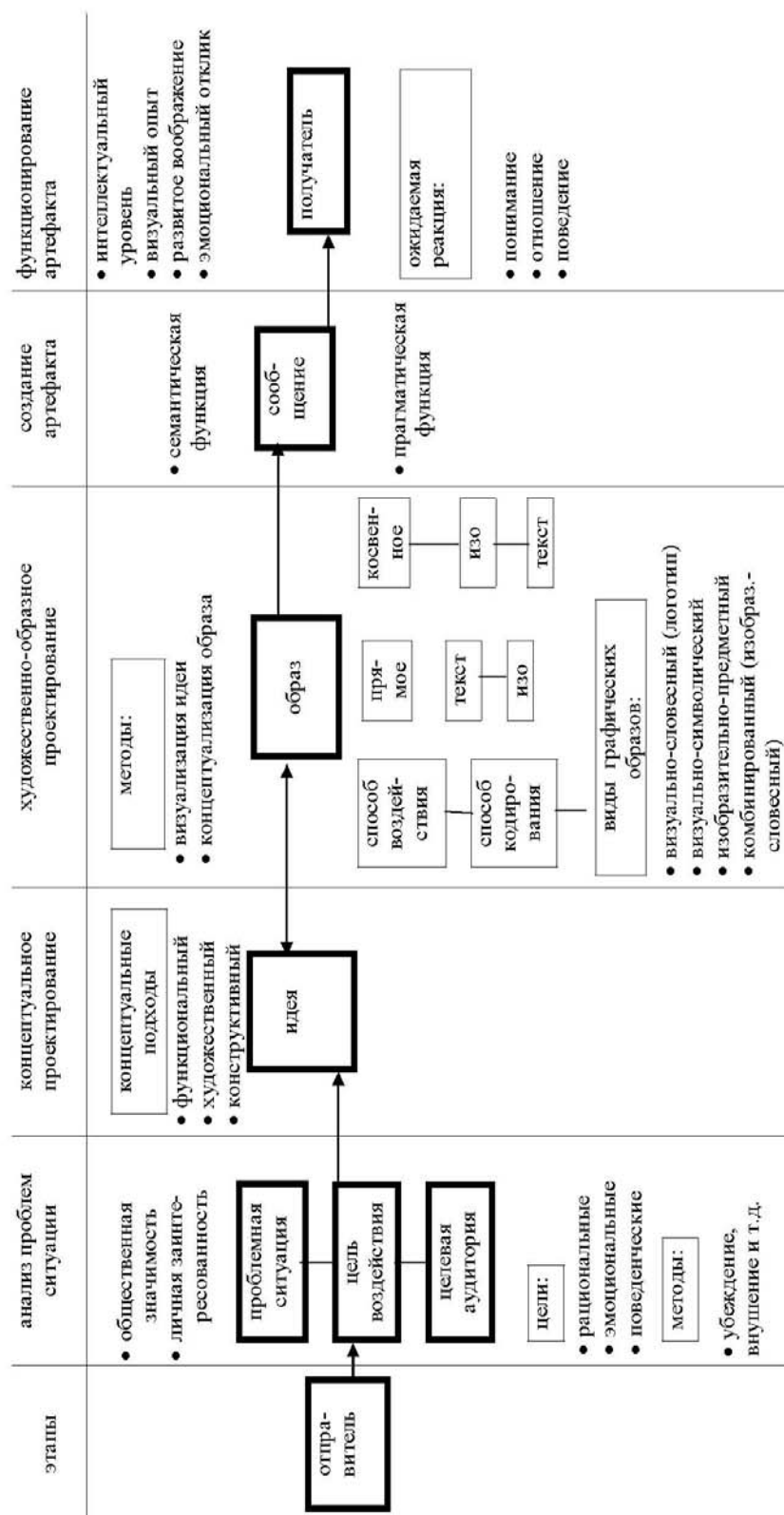


Рис. 2. Визуальная коммуникация как процесс

Раздел 2. ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СЛАВЯНСКОГО МИРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

А. В. Шунков

Кемеровский государственный университет

культуры и искусств

КНИГА КАК ОСНОВА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Еще совсем недавно проблема чтения не стояла так остро, как в настоящее время. Россия подошла к критическому пределу пренебрежения чтением. Мы переживаем системный кризис читательской (и писательской) культуры. И задуматься действительно есть над чем. Доля систематически читающей молодежи у нас снизилась с 48 % (1991 г.) до 28 % (2005 г.). Если в 1991 г. 79 % жителей нашей страны читали хотя бы одну книгу в год, то в 2005 г. эта цифра составила 63 %. Трудно было себе представить, что в России, которая считалась самой читающей страной в мире, проблема снижения интереса к чтению приобретёт общенациональный характер и будет рассматриваться на государственном уровне. Свидетельством тому является принятие Национальной программы поддержки и развития чтения.

24 ноября 2006 г. на Санкт-Петербургском книжном салоне руководитель Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям М. В. Сеславинский и президент Российского книжного союза С. В. Степашин подписали текст Национальной программы поддержки и развития чтения, о старте которой было объявлено в июле 2006 года на съезде Российского книжного союза. Разработка данной Программы велась Роспечатью и Российским книжным союзом на протяжении всего 2006 года, и в этот процесс были вовлечены многие ведущие российские эксперты из сферы культуры, образования, науки, экономики, книгоиздания и книжной торговли. Ее появление было обусловлено необходимостью формирования скоординированной национальной политики в области поддержки и развития чтения. Программа вошла в список поручений Президента РФ правительству.

2006 год был посвящен 100-летию со дня рождения академика Д. С. Лихачева и прошел под девизом «Время читать!». Год Лихачева – Год гуманитарной культуры, науки и образования (2006) – передал эстафету Национальному году чтения (2007). 2007 год был объявлен Президентом Российской Федерации В. В. Путиным Годом русского языка, что предусматривало разработку и реализацию программ по защите русского языка, формированию в обществе престижа чтения.

Солидарна с государственной властью в обсуждении вопроса сохранения статуса книги в современной российской культуре и Русская Православная Церковь. Об этом свидетельствуют три немаловажных выступления Святейшего Патриарха Кирилла, где Его Святейшество касается проблем чтения и книги. Среди них:

- речь перед руководством Синодальной библиотеки во время посещения 27 февраля 2009 года;
- программное выступление на заседании Издательского Совета Русской Православной Церкви в храме Христа Спасителя 18 ноября 2009 года, посвященное издательской деятельности Русской Православной Церкви;
- вступительное слово о литературе на заседании Палаты попечителей Патриаршей литературной премии имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в кафедральном соборном Храме Христа Спасителя 23 декабря 2010 г.

Как видим, и светская, и духовная власти единомысленны в понимании масштабов и причин возникновения обозначенной проблемы, сложившейся в современном российском обществе. Они готовы обсуждать и искать варианты ее решения, определять систему мер, способствующих повышению интереса к книге, к национальному и мировому литературному, историческому, научному наследию, к современной литературе.

Единство мнений, прежде всего, обнаруживается в понимании особой роли чтения, которое «должно преображать духовный мир человека, культивировать человеческую личность». «Собственно говоря, именно в этом предназначение культуры, – отметил Святейший

Патриарх, – все то, что направлено на культивирование, на возделывание человеческой личности, это и есть культура».

Еще в свое время академик Дмитрий Сергеевич Лихачев в одном из интервью сказал, что он не приемлет само понятие «массовая культура». Культура не может быть массовой, по своей природе она элитарна, ее задача не опускаться до низменного уровня, а, наоборот, заставлять человека подниматься к высотам духа. Именно эта роль принадлежит и истинной литературе, формирующей вкус читателя. Только на знании традиций, в рамках которых уже на протяжении более десяти веков развивается отечественная словесность, возможно оценить литературу современную и говорить о ее достоинствах и недостатках.

Следует отметить, что снижение интереса к чтению – это общемировая тенденция, которая наблюдается в современном информационном обществе и обусловлена как изменением мотивов и характера чтения (оно стало в большей степени утилитарным), так и бурным развитием электронных СМИ и индустрии развлечений, вытесняющих чтение и как престижный источник получения информации, и как приятную форму проведения досуга.

Можно назвать множество причин, которые приводят к потере интереса у современного человека к книге и процессу чтения. И одна из них, с нашей точки зрения, – это выведение гуманитарных наук, в основе которых лежит Слово, за пределы образования современного человека.

Опасность подобной агрессивной позиции заключается в том, что она находит все большее число сторонников, которым свойственна, в первую очередь, холодная прагматичность, становящаяся основой повседневной жизни человека. Словесное искусство ими воспринимается и оценивается как бесполезное, создающее только «информационный шум, бестолковую и пустую болтовню».

Стоит сказать, что подобный подход к умалению роли слова в русской культуре, выведение его за пределы образования современного человека является серьезной и непоправимой трагической ошибкой, приводящей к сужению культурного кругозора человека, выра-

жающегося в удовлетворении только одномоментных потребностей. И именно в этой ситуации большее и острее ощущается то состояние, переживаемое сегодня, которое в свое время академик Д. С. Лихачев назвал «тоской по слову».

Представить же себе историю русской культуры вне органичной связи ее со словом невозможно. Уже на заре христианства в Древней Руси евангельским текстом в сознании русского человека было укоренено особое понимание роли слова как первоосновы всего сущего: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Именно слово формировало русскую культуру и русского человека. Чтение книг являлось важной, если не главенствующей, составляющей образования русского человека, формирования его духовного мира. Книжное слово позволяло читателю приподняться над повседневностью, обратиться к высотам Духа.

Что значит слово для русской культуры, прекрасно показал в одном из своих «Писем о добром и прекрасном» Дмитрий Сергеевич Лихачев. В письме «Об искусстве слова и филологии» академик, рассуждая о филологии как об особом искусстве, формирующем систему духовных ценностей человека, выражаемых посредством слова и способствующем установлению понимания другого, отмечает: «Понимание текста есть понимание всей стоящей за текстом жизни своей эпохи...».

Сегодня мы можем наблюдать иную картину, когда текст посредством новейших электронных технологий обретает совершенно иной способ функционирования – аудиовизуализацию, что предполагает минимизацию затрачиваемых сил в получении информации, их экономию.

Современный человек все больше настроен на получение информации посредством визуального восприятия текста, существующего в ярких зрительных образах (к примеру, рекламный текст, часто использующий цитаты из классической литературы, или мода на презентации с широким видеорядом, сопровождающим выступление). Мы ни в коем случае не отвергаем и не ставим под сомнение необходимость современных электронных ресурсов в передаче инфор-

мации, сохранении книжного фонда. Но опять-таки необходимо всегда пытаться сохранять разумное начало, принимая решение.

В этом случае можно привести слова Патриарха, произнесённые им при посещении Синодальной библиотеки 27 февраля 2009 года: «По мере создания электронных средств передачи информации, мы теряем восприятие книги как хранительницы интеллектуальных ценностей. Но какими бы совершенными ни становились электронные сети, книга никогда не потеряет своего значения, потому что она не только документ, но и памятник эпохи, памятник людям». Далее Святейший Патриарх подчеркнул: «... по книге можно судить о духовном состоянии того общества, в котором книга появилась. ... Взирая на книгу, которая была памятником духовной жизни людей, их культуры, их понимания жизни, поневоле проникаешься осознанием того, что собой представляла эпоха, в которую книга появилась на свет».

Интернет-ресурсы должны не только предоставлять информацию, но и быть навигаторами, помогать издателям и читателям в поисках желаемой литературы, обеспечивать доступ к реестрам и каталогам библиотек, предоставлять полную информацию об изданиях, а также доступ к самим библиотекам. Сейчас очень много в средствах массовой информации говорится о необходимости сохранения исторической памяти, о катастрофических последствиях, грозящих обществу, устремленному в будущее, но при этом пренебрегающему национальными культурными традициями. России предстоит развиваться, сохраняя себя в высоко конкурентной среде. А для этого необходимо, чтобы всё население страны (включая политический класс, бизнес-сообщество, управленческое звено) имело такой уровень знаний и культурной компетентности, который был бы достаточен для успешной адаптации к постоянно усложняющейся реальности. «Люди с утилитарным подходом к жизни спрашивают: ну какая ценность в этих старых фолиантах, которые, может быть, никто за всю свою жизнь не откроет? Нужны ли вообще все эти книги? Нужны, потому что без хранилищ исторических ценностей человечество существовать не может». И далее Предстоятель Русской Православной Церкви добавил: «Очень легко потерять историческую память, но мы знаем,

что, теряя историческую память, мы теряем способность идти вперед, а движение вперед – это всегда связь с прошлым».

Пример «Остромирова Евангелия» в этом случае более чем убедителен. Книга, которой в 2007 году исполнилось 950 лет, по сути является олицетворением российской истории, культуры, литературы. Через историю только одной этой книги можно рассмотреть историю государства: новгородский посадник Остромир (в крещении Иосиф) из рода киевских князей, Иван Грозный, патриарх Никон, Петр I, Екатерина II, Александр I – вот те исторические лица, жизненные судьбы которых были связаны с судьбой только одной этой книги. И теперь исторический контекст (лица, события) определенной эпохи, в которую проживала книга, уже является дополнением к судьбе самой книги, представляющей собой монументальный культурный текст. Прочтение и осмысление подобного текста в свое время очень тонко показал А. П. Чехов в финале рассказа «Студент», описывая ощущения, пережитые героем Иваном Великопольским от прослушанного евангельского текста, пересказанного просто и непритязательно: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, – думал он, – связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Человечество вошло в фазу построения глобального информационного общества, и прогресс теперь едва ли не в первую очередь определяется скоростью и качеством каналов обмена информацией, степенью доступности и качеством самой информации, а главное – мерой её освоенности всем обществом.

Решение проблемы – это ее обсуждение, причем не только на государственном уровне, но и в рамках проводимых библиотеками акций в поддержку чтения. Одним из таких проектов, набирающих свою силу и приобретающих все больше сторонников, является международный проект «Большое чтение» («The Big Read»). Истоком проекта явилась программа Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы (ВГИБЛ) им. М. И. Рудомино и

Публичной библиотеки г. Чикаго «Одна книга – два города», когда в 2006 году в Москве и Чикаго читали повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Сегодня в России в данный проект включены библиотеки, университеты Москвы, Санкт-Петербурга, Иванова, Саратова, Пскова, Сургута, Кемерова и др. городов.

Кемеровский государственный университет культуры и искусств, являясь партнёром ВГИБЛ им. М. И. Рудомино, в 2009 году при поддержке благотворительного фонда Д. С. Лихачева, издательства «Вагриус» инициировал реализацию проекта «Большое чтение» в Кемеровской области и выступил с предложением объявить 2009 г. годом чтения в Кузбассе. Университетом в тот год было проведено немало мероприятий, направленных на популяризацию чтения. Это и презентация мемуаров Д. С. Лихачева «Воспоминания», и круглые столы, на которых рассматривались вопросы современного состояния чтения в обществе, роль и место книги в истории русской культуры и др.

Однако, несмотря на то, что серия просветительских мероприятий, проведенных по инициативе КемГУКИ, вызвала огромный интерес общественности, несмотря на резолюции и обращения к региональным структурам, сама идея поддержать инициативу педагогического и студенческого коллективов вуза и разработать региональную подпрограмму «Большое Чтение в Кузбассе», включив ее в региональную программу «Культура Кузбасса», не была поддержана.

Насколько действенными окажутся подобные проекты, объединяющие в единое культурное пространство жителей-читателей не только одного города, страны, но и мира, покажет время. Хочется надеяться и верить, что та похвала, которую еще в XII веке высказал русский летописец книгам, не померкнет и не потеряет своей силы под напором конъюнктурных псевдопросветительских решений. «Велика ведь бывает польза людям от учения книжного; книгами наставляемы и поучаемы на путь покаяния, ибо от слов книжных обретаем мудрость и воздержание. Это ведь – реки, напояющие всю вселенную, это источники мудрости; в книгах ведь неизмеримая глубина; ими мы в печали утешаемся; они – узда воздержания».

**РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПОВЕДЬ КАК СРЕДСТВО
ХРИСТИАНИЗАЦИИ ДРЕВНЕРУССКОГО СООБЩЕСТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ПРОПОВЕДЕЙ XI–XII вв.)**

Культурное своеобразие пройденного Россией тысячелетнего пути определяет ту исторически сложившуюся и ныне существующую реальность, представить которую вне рамок сформировавшей его православно-христианской традиции невозможно. Еще в середине XVI века старец Филофей в своем «Послании царю Ивану Васильевичу» пророчески утверждал, что «русское царство будет стоять оплотом православия». Принятие Русью христианства в его восточной православной традиции и усвоение ею кирилло-мефодиевского наследия обозначило дальнейшую духовную, мировоззренческую, культурную ориентацию страны и тем самым определило не только структуру российского общества, но и характер русской государственности и вообще всего универсума жизни в ее интегральном охвате, называемом русской цивилизацией [1, с. 16]. Вероятно, что при принятии иной веры Россия как крупнейшая геополитическая система и как величайшая духовная держава исторически бы не состоялась. «Без православия историческая идентификация и самоидентификация русского народа, русской культуры» теперь невозможна [10, с. 4]. Православие явилось для России, пожалуй, первым «цивилизующим» началом. Поэтому можно сказать, что «Русь родилась в водах Днепра более тысячи лет назад» [2, с. 3]. Через дар крещения получила она подлинное духовное воскресение, кое ясно почувствовали первые поколения крещеных православных русских людей. Отныне раз и навсегда в русское сознание, в русскую культуру входит *«чистая и святая вера правоверная»* («Слово о вере христианской и о латинской» Феодосия Печерского). Вера – «одно из главных, коренных слов русской цивилизации, основополагающих ее понятий», один из китов, «на которых она стояла и пока еще удерживается», – с мнением известного сибирского писателя Валентина Распутина, высказы-

ном в своем обращении к X Всемирному Русскому Народному Собору в апреле 2006 г., нельзя не согласиться. «...не было в мире народа, который бы, подобно нашему, принял веру как дыхание и назвался именем Христа». «Особая мироощутительность», «наша органичность», «наша сыновность» (все мы дети «матери родной земли») «помогли нам воспринять веру православную с такой искренностью и глубиной, будто мы всегда ее чаяли: и это потому, что гнездовья наших душ для встречи с нею были подготовлены заблаговременно» [8].

Распространение новой веры на Руси, безусловно, связано с развитием проповеднической деятельности, поскольку религиозная проповедь является одним из характерных, ярких средств утверждения и укрепления христианского взгляда на мир, его жизненных принципов и нравственных оценок. «Время слуг своих поставляет...» – эта предельно точно выраженная мысль одного из русских публицистов прошлого отражает основную идею данной статьи. Такими «слугами» периода появления и становления христианства на Руси по праву являются слова и поучения, которые, развиваясь в лоне религиозно-нравственного мировоззрения, сами проникались духом христианства [7, с. 9]. Будучи важнейшим элементом религиозно-нравственной жизни общества, проповедь предстает как явление, целиком вписанное в соответствующую национальную культуру и сохраняющее в человеке, по образному выражению В. В. Колесова [76, с. 137], «интеллектуально-духовные гены», передаваемые из поколения в поколение. Стоит вспомнить, что слова «культ» и «культура» одного корня, они производны от латинского *cultus* – «вращивание, забота, почитание». И это не случайно, так как «и христианство, и культура идут во многом сходными путями – путем роста, путем зерна, путем Воскресения» [2].

Установлено, что истоки христианской проповеди на Руси восходят к середине IX века. В 867 г. греческий епископ, знавший славянский язык и, вероятно, посланный из Болгарии, уже с успехом проповедовал христианство в Киеве. О его проповеди так свидетельствовал патриарх Фотий (820–891 гг.): «Руссы переменили свою нечистую языческую веру на чистое христианство и, приняв епископа, ведут себя как послушные дети» [5, с. 14]. Однако официальное кре-

щение Руси произошло несколько позже, при князе Владимире, за двадцатисемилетнее княжение которого почти вся русская земля, *«о которой знают и наслышаны во всех четырех концах земли»*, была обращена в христианскую веру. На заре христианства древнерусская церковная проповедь находилась в прямой зависимости от проповеди греков и болгар, а также от греко-византийской и болгарской духовной письменности, что объясняется самими обстоятельствами принятия христианства, близостью территорий, сложившимися политическими, культурными и религиозными связями. Но овладение традициями русской духовной культуры, отличавшейся не только самобытностью, но и открытостью – способностью усвоить, творчески переработать наследие других народов [4], произошло так быстро, что дает основание говорить как бы об отсутствии «периода ученичества» [5, с. 7]. Озаренные благодатным светом нового учения, на Руси стали появляться первые подвижники благочестия, проповедующие христианство. Древнерусская проповедь дала такие значительные по содержанию и самобытные по национальному колориту произведения, как «Слово о Законе и Благодати» Илариона, митрополита Киевского (по выражению летописца, *«мужа благого, книжного и постника»*), которое, по заключению митрополита Макария, является «перлом всей нашей духовной литературы первого периода» (хотя существует мнение, что «Слово» не является церковной проповедью, поскольку по своему содержанию оно стоит на уровне, слишком высоком для понимания широкими слоями верующих того времени, возможно, Иларион произнес его перед великим князем Ярославом, митрополитом и двором по случаю церковного праздника [4]), дидактические (учительные) «слова» преподобного Феодосия, игумена Киево-Печерского, митрополита Никифора и новгородского епископа Луки Жидяты, шедевры торжественного красноречия святителя Кирилла, епископа Туровского. Учительные проповеди предназначались «новопросвещенным» из простого населения («простецов») и отличались краткостью и безыскусственностью. В них давались схемы христианской морали и праведной христианской жизни: поучение имело целью формирование идеалов, воспитание человеческой души и тела,

оно проще, доступней, адресовано не слишком просвещенному, часто молодому слушателю. «Слово» трактует высокие и общие темы – духовные, политические, государственные. Сложные по форме, они обильно украшены и обращены к более образованному кругу.

Древнерусские проповедники достигли значительных высот гомилетического совершенства: они свободно владели всем многообразием приемов, выработанных святоотеческой проповедью и развитых классическим торжественным красноречием Византии, умели успешно сочетать чистоту православной веры и ее евангельскую простоту с глубокой образованностью искусством риторики. Яркий образный язык проповедей того времени, их удивительная тонкость и восприимчивость обеспечили им долгую жизнь в русской культуре. Поэтому почетный титул «золотого века», по праву присвоенный Д. С. Лихачевым первому периоду русской литературы, может быть перенесен на всю сферу духовной культуры Древней Руси.

Проповедь домонгольского времени имела немаловажное значение для развития религиозной жизни древнерусского народа, отвечая его религиозным потребностям. Именно тогда начинают вырабатываться определяющие понятия и основы русского менталитета. Новопросвещенному русскому народу, прежде всего, нужно было раскрыть значение принятой им веры православной, обнажить самые ее истины, привлечь сердце народа к этой вере, которая воспринимается как путь к спасению и жизни вечной, ибо с православной верой отождествляется весь комплекс жизненно важных ценностей: *«... если будешь жить с этой верой, то избавишься от грехов и от вечной муки спасешься, и будешь причислен к вечной жизни»* («Слово о вере христианской и о латинской» Феодосия Печерского). Целью многих слов и поучений, обращенных как к простым людям, так и к тем, кто *«великим наделен от Бога богатством»* («Наставление богатым»), было исправление нравов, забота о чистоте души и *«помыслов»*, поскольку с принятием православия начинается нравственное просвещение и очищение русской души. Душа самовластна, утверждается в них, и потому люди сами вольны выбирать путь добра и зла. Отсюда неукротимая страстность древнерусских проповедников в обличении

пороков, осознание преступности молчания, когда *«пламенем злых помыслов»*, *«страстей непристойных»* охвачены души людей. Весь свой незаурядный проповеднический и ораторский дар, подкрепленный силой христианского гуманизма, направляют древнерусские проповедники на обличение и искоренение общераспространенных пороков: остатки языческого сознания, суеверие, неблагоговейное стояние в церкви. Поскольку религиозная вера принадлежит к устойчивым явлениям человеческого духа, то одна вера медленно сменяет другую. Существующие языческие суеверия (*«для христиан неприличные, разуму противные, в грех вводящие, душу погубляющие»*), опираясь более на чувства, чем на ум славянина, прочно укоренились в нравах русского народа. Закономерно, что в поучениях рассматриваемого периода широко отражались и активно осуждались бесчинства языческих торжеств, языческих нравов и обычаев с их *«духовной бесплодностью и грубой чувственностью»* как дьявольских служений, осуждались те, кто *«жертву приносит языческим богам и болезни лечит колдовством и заклятьем»* («Поучение Моисея о присягах и клятвах»). *«Многие невежды, – сетует неизвестный проповедник XII века, – скорее спешат на игры, нежели в церковь, и любят сквернословие и кощунство более книг. Не слушают божественных слов. Но если плясуны и гудцы или игрец позовут на игрища или на какое-либо идольское сборище, то все идут туда с радостью, и весь день проходит в позорищах. На позорищах нет покрова (крыши), ни затишья, и ветер шумит, но все переносят, радуясь. А в церкви покров и затишье, но не хотят идти на поучение»* [5, с. 18]. Сопоставляя бесчинные языческие торжества со святостью христианских праздников, преп. Кирилл Туровский в своем «Слове об артосе» проводит сравнительную символическую параллель между временами года и этапами в истории человечества. Языческий период метафорически уподобляется *«зиме греховной»*, *«зиме языческого кумирослужения»*, которая, наконец, *«апостольским учением и Христовою верою окончилась, и лед неверия растаял»*. Христианство с его *«верой христовой»* как наступивший период в жизни русского народа в метафорическом восприятии автора предстает в образе *«весны красной»*,

«которая крещением возрождает человеческое естество, а бурные ветры – греховные помыслы, покаянием претворившиеся в добродетельные, возвращают душеполезные плоды».

Для нового учения («учения благодатного») нужны новые мехи – новые народы, и русский народ, по мнению митрополита Илариона, является достойным преемником новых ценностей. *«И мы уже не идолослужителями называемся, но христианами, – провозглашает оратор. – И уже не капища сатанинские сооружаем, но Христовы церкви созидаем. И уже не погибаем, вкушая жертвенную кровь, а спасаемся, вкушая пречистую кровь Христа»* («Слово о Законе и Благодати»). В своем творении Иларион утверждает историко-философскую идею о том, что в мировой истории, направляемой Божественным Промыслом, происходит смена народов, стоящих в центре исторического процесса. Избранный Богом Израиль и его история – это приуготовление, эпоха закона, на смену ей идет эпоха благодати, эпоха христианства, эпоха истины и спасения человеческого рода. Христианизация служит источником добра, олицетворением которого можно считать понятие святости – благодати, восприемником и носителем коей становится вновь обращенный народ [3, с. 2].

Обличая остатки язычества, древнерусские проповедники обыкновенно не выходят из круга религиозно-нравственных и аскетических идей, убеждая народ *«в соблюдении законов Божиих»*. Они стремятся преклонить душу слушателя к добродетели, просветить и вооружить его против страстей неправды и зла, научить властвовать собой. На фоне прочих нравственных недостатков и пороков древнерусского народа, которые активно осуждаются религиозными мыслителями, особо выделяется пьянство. *«Больше других три страсти губительны для человека: сребролюбие, сладострастие и тщеславие, но никакая из них не опасна так, как пьянство»*, – утверждает один из проповедников прошлого. Резкими и предельно мрачными красками рисуют проповедники образ пьяного человека, применяя тем самым сильные средства против столь укрепившегося и, к сожалению, до ныне существующего в нашем народе порока: *«Бог также ненавидит пьяного, смрадом отрыгивающего, как и мы сами гнушаемся пса*

мертвого, смердящего» («Поучение мудреца, епископа Белгородского»). Пьянство объявляется источником всех других зол: бесстыдства, чревоугодия, зависти, лести, гневливости, брани, лживости, гордыни, сквернословия, пустословия, лени, осуждения: *«Когда вы напиваетесь, тогда блудите и играете, шумите, поете, пляшете, в дудки дудите, завидуєте, пьете с утра, объедаетесь, упиваетесь, блюете, льстите, зло вспоминаете, гневаетесь, бранитесь, хулите, сердитесь, лжете, гордитесь, кощунствуете, сквернословите, кричите, ссоритесь, море вам до колена, смеетесь, крадете, бьете, деретесь, пустословите, о смерти не думаете, спите много, осуждаете и порицаете, божитесь, укоряете, доносите...»* («Поучение мудреца, епископа Белгородского»). *«Нет человека несчастнее пьяницы..., – восклицает оратор, призывая к строгому осуждению пьянства и к раскаяванию «бесславно погибающих от пьянства». – Оставьте, братья, проклятое пьянство... Хмель, согревая и разжигая нутро, душу сжигает как в пламени».*

Древнерусские проповедники дают нам образцы тонкого, глубокого усвоения и переосмысления на славянской почве основных идей византийского христианского миропонимания и наполняют конкретным содержанием христианские формулы основных нравственных законов. Так, нравственный девиз любви к ближнему, с особым воодушевлением воспринятый на Руси и, по патрической традиции, основанный на любви Бога к людям, звучит как восхваление братской взаимопомощи, призыв к прекращению взаимной вражды: *«Брату ямы не рой, чтобы не вверг тебя Бог в еще большую! Прощайте брат брату и всякому человеку и не воздайте зла за зло».* Проявляя нравственную бескомпромиссность, проповедник не устает взывать к добрым началам в человеке, направлять его на пути нравственной жизни. Только всепрощающая и всепобеждающая любовь должна безраздельно господствовать в сердце человека – свидетельство его высочайшей праведности. Не случайно высшая Божественная заповедь – заповедь любви, которая провозглашается Иисусом Христом в ответ на обращенный к нему одним из фарисеев вопрос о высшем законе человеческой жизни: *«Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем*

твоим, и всею душою твоею, и всею крепостию, и всем разумением твоим. Сия есть первая и наибольшая заповедь. Вторая же подобная ей: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф., 22: 37–39). Таким образом, в христианской заповеди любовь к Богу и любовь к ближнему даны в единстве: «Любовь имейте ко всякому человеку, а более всего – к близким; и пусть не будет у вас иного на сердце, а другого на устах!» («Поучение к братии», Лука Жидята). Нравственный императив действенного служения, любви к ближнему является важнейшей чертой, отражающей суть русского христианского идеала. Любовь в свете христианского воззрения предстает как цементирующая сила соборности – «органически внутреннем единении людей на основе свободно осознанного качественного отношения («любви») по общности духа» [6, с.154].

Высоко оценивая инициативу и мероприятия по христианизации Руси, древнерусские мыслители сосредотачивают особое внимание на личности князя Владимира, который своим подвигом ввел русский народ в «Царство благодати». Являясь весьма показательной, она концентрирует в себе, как в фокусе, все те духовные изменения, которые привнесла в душу славянина христианская вера: *«Сей славный от славных..., благородный из благородных князь наш Владимир ... явлен на ему милость Вышнего, заметило его всемилостивое око благого Бога, и воссиял разум его и сердце его – уразумел он суету языческого заблуждения и обратился к единому Богу, сотворившему всю тварь...» («Слово о Законе и Благодати»).* Приняв крещение, князь Владимир, *«христоробец, друг правды, вместилище смысла, гнездо милосердия»*, духовно переродился: *«совлек князь наш с себя ветхие ризы, а с ними и ветхозаветного человека, сложил одежду тленную, отряс прах неверия и, войдя в святую купель, возродился от духа и воды».* Иларион отмечает особое милосердие князя Владимира, личные заботы, *«щедроты»*, которые он оказывал *«бедным, сиротам, больным, обремененным долгами и всем, нуждающимся в помощи».* Совершив *«великое и дивное»* дело – крещение Руси, князь Владимир предстает в образе *«учителя и наставника, великого кагана земли нашей»*, благодаря которому *«вера благодатная и до нашего народа*

русского дошла». Роль князя Владимира как крестителя Руси вырастает до вселенского масштаба: он в своих деяниях становится подобным «великому Константину, равный ему в любви к Христу и в почитании служителей Его!». Более того, деятельность Владимира автор сравнивает с миссионерскими трудами Святых апостолов, называя князя Владимира равноапостольным: он крестил Русь, как апостолы крестили другие страны. Иларион дерзает величать его подвиг более тех: *«Как искал ты Христа? Как предался Ему? ...откуда пахнуло на тебя благовонием Святого духа? Кем подана тебе сладкая чаша о будущем веке? Как познал и увидел, что благ Господь? Ведь не видел ты Христа, не следовал за ним, как же ты стал Его учеником? Иные увидели Его да не уверовали. Ты же, не видя, поверил. Поистине сбылось в тебе благословение Господа Иисуса, сказанное Фоме: «Блаженны не видевшие, но веровавшие».*

Новый жизненный уклад и новое миропонимание, пришедшее на смену древнему язычеству, требовали развития новых форм духовной культуры, прежде всего культуры книжной, которая как бы дополняла исконную славянскую устную традицию, культуру народную. Вся древнерусская книжность носила религиозный и в основном переводной характер. Древнерусские книжники (преимущественно духовенство и монахи) смотрели на занятие книжным делом – составление житий, поучений, летописей, перевод и переписку книг Св. Писания, богослужебных книг – как на дело святое и богоугодное. *«Велика бо бывает польза от учения книжного, – пишет летописец, – книгами бо кажеми и учимы есмы пути покаянию, мудрость бо обретаем и въздержае от словес книжных; се бо суть реки, напаяющи вселенную, се бо суть исходяща мудрости, книгам бо есть неисчетная глубина, сими бо в печали утешаемы есмы»* [9]. Будучи нравственно ориентированной, древнерусская проповедь формировала в средневековом человеке особое почитание и глубокое уважение к «драгоценной науке книжной», к книге, с которой связывалось представление обо всем разумном, высоком, мудром [3, с. 15]. Книга становится проводником Божественного голоса, Божьего слова, поэтому *«тот, кто читает книги, тот беседует с Богом или со Святыми*

мужами». Книга выступает средством обуздания низменных страстей, обретения внутренней красоты, преодоления жизненных невзгод. Начало всех добрых дел видится в *«почитании книжном»*. Книга почитается на Руси главной опорой мудрости, одной из главных ценностей: *«Доброе дело, братья, чтение книг, особенно для каждого христианина, ибо сказано: «Блаженны познающие учение Его, всем сердцем стремящиеся к Нему»*. Используя яркие выразительные образы, неизвестный автор «Слова о чтении книг» провозглашает: *«Конь управляется и удерживается уздой, праведник же – книгами. Не собрать корабля без гвоздей – не будет праведника без чтения книжного. Как пленник всегда думает о родных своих, так и праведник о чтении книжном. Красота воину оружие и кораблю паруса, так и праведнику – почитание книжное»*. При обращении к образу праведного книжника автор «Слова» живописует нравственный идеал с реальных личностей прошлого: Св. Василия, Св. Иоанна Златоуста, Св. Кирилла, которые *«измлада усердно читали святыя книги, потому впоследствии и на добрые дела подвигнулись»*. *«Видишь сам, – обращается автор к своим слушателям, – в чем источник добрых дел – в учении святых книг! За ними устремимся по пути жизни»*.

Принятие христианства усилило идею православного патриотизма как высокого нравственного чувства, которое развивало и укрепляло самосознание русского человека. В древнерусских проповедях того времени нашла отражение искренняя надежда на обновление, связанного с принятием нового мировоззрения, переворотом общественного сознания, прозвучало обоснование независимости Руси в вопросах веры, ее равноправие с другими христианскими странами: *«Все страны Бог наш помиловал и о нас позаботился: пожелал и спас нас, привел нас к познанию истины»* («Слово о Законе и Благодати» Илариона).

Таким образом, принятие христианства на Руси, безусловно, стало новой вехой в развитии русской духовной культуры, одной из органических черт которой по праву является церковное красноречие. Творения древнерусских проповедников сыграли важную роль в формировании этических принципов новообращенного населения Руси и освоение его сознанием основ христианской догматики. Лучшие образцы духовного проповеднического искусства, в коих «чувст-

вуется биение подлинной христианской жизни, ее животворность», приобретают особое звучание сегодня, когда перед российским обществом остро стоит проблема обретения национальной идеи, решить которую не так просто, ибо современный мир, по словам Святейшего Патриарха Алексия, утратил чувство «священного» [11]. Преодолению глубочайшего духовного кризиса во многом способствует обращение к традиционному духовному наследию, духовно-нравственным ценностям прошлого. Настало время, когда «надо вернуть весь прежний строй бытия и миропорядка, поэзию, обычаи, вековечное чутье на доброе и дурное» [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Архимандрит Платон (Игумнов) Сформированность личности и уровень качества общественной структуры // Православие – культура – образование: Материалы межрегион. науч.-практ. конф. – Кемерово, 2002. – С. 16–21.
2. Епископ Тихвинский Константин (Горянов) Православие и культура // Христианское чтение. – 2000. – № 19. – http://www.spbd.ru/reading/19_1.php
3. Зюбина М. В. Русский этический идеал и его отражение в русской литературе. – <http://literature1.narod.ru/texts2/ideal.html>
4. Ионайтис О. Б. Византийские традиции и процесс формирования философской культуры Киевской Руси. – <http://shkola-mysli.ru/01-13-p.html>
6. История проповедничества в России. – Загорск, 1966. – С. 2–56.
7. Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова...». – СПб., 1999. – 368 с.
8. Красноречие Древней Руси (X–XVII вв.). – М., 1987. – 448 с.
9. Распутин В. Земля // Советская Россия. – № 37–38. – 8 апреля 2006 г. – С. 7.
10. Роль православной церкви в истории русской культуры и государственности. – http://www.voskres.ru/history/pushkar1_printed.htm
11. Пигров К. С. Социальная философия. – СПб., 2003. – С. 3–15.
12. Что спасет Россию? // Встреча: путешествие по миру православно-го христианства. – № 1 (6), январь, 2006 г. – С. 1.

МОТИВ «ДУШЕВНОЙ РОДИНЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Образ души находится в основе романтической эстетики, открывшей уникальность внутреннего мира человека. Именно романтики, обнаружившие «вселенную внутри», сделали душевную жизнь объектом поэтической рефлексии. По определению В. А. Жуковского, поэт «углубляется в выражение таинственного, внутреннего, преследует душу во всех ее движениях и высказывает подробно все ее тайны» [4, с. 346]. Поэтическое воплощение внутреннего мира предполагает эстетическое разрешение проблемы сущности души и ее происхождения. Эти вопросы оказываются центральными в романтической метафизике: усваивая мифологические и религиозные концепции душевного генезиса, романтики создают свой уникальный вариант объяснения сущности души. Изначальная двойственность человеческой природы соположена принципу романтического двоемирия: телесное и духовное начала в человеке соответствуют земному и трансцендентному мирам. С вопросом о происхождении души в лирике начала XIX века связан мотив душевной родины, к настоящему времени, насколько нам известно, не получивший литературоведческой интерпретации. В рамках настоящей статьи предполагается рассмотреть особенности и динамику развития мотива «душевной родины» в художественном мире Ф. И. Тютчева.

В качестве предварительного замечания отметим, что в стихотворениях, воссоздающих образ душевной прародины, «инвариантная ситуация» поэзии Тютчева [5, с. 131] реализуется во взаимодействии мотивов возвращения и отчуждения. При этом необходимо учитывать архетипический смысл мотива возвращения, реализующийся в контексте художественного целого.

М. Элиаде рассматривает возвращение как универсальную культурную модель, заключающуюся в «имитации небесного архе-

типа» [15, с. 6]. Подобная организация макрокосма связана с представлением о непрерывной повторяемости сакрального события и предполагает иерархическое соотношение сакрального центра и периферии. Сходную точку зрения высказывает М. Евзлин, который возводит ритуальные действия к космогонии, понимаемой в качестве исходной точки бытия: «Соответственно, всякая неисправность не может быть устранена иначе, как через ритуальное возвращение к тому времени, когда из *ничто* возникло *нечто* [3, с. 118]».

Утрата родного края и возвращение на родину – один из наиболее древних мировых литературных сюжетов. Х. Л. Борхес в новелле «Четыре цикла» возводит сюжетные архетипы к четырем вечно повторяющимся историям: об укрепленном обороняемом городе (Троя), о поиске (Ясон), о самоубийстве Бога (Атис, Христос) и о возвращении (Одиссей) [1, с. 280–281].

В эстетике русского и зарубежного романтизма сюжет возвращения в родной край становится одним из центральных (например, в «Книге песен» Г. Гейне есть раздел с символическим названием «Возвращение на родину»), получая при этом новую мотивировку. Так в русских романтических поэмах, представляющих ситуацию возвращения в наиболее репрезентативной форме, основой конфликта, по замечанию Ю. В. Манна, становится «процесс отчуждения» центрального персонажа от его окружения, бегство из родных мест и последующее возвращение (Ср. «Кавказский пленник» А. С. Пушкина, «Беглец» А. Ф. Вельтмана и др.) или же изначальное удаление героя, порождающее стремление вернуться на родину («Мцыри» М. Ю. Лермонтова) [6, с. 112–131].

Мотив «душевной родины», далеко не всегда связанный с реальным географическим пространством, вносит в устойчивый «комплекс возвращения» (традиционно включающий отдаление героя от родного пространства, испытание его и финальное возвращение) метафизический смысл. Душа стремится возвратиться к истокам, к первоначальному блаженному пребыванию в ином, «высшем» мире, из которого она извлечена.

В лирике Ф. И. Тютчева один из первых вариантов осмысления мотива душевной родины возникает в ранний период как переложение элегии Ламартина «L'isolement» («Одиночество») начала 1820-х годов, которое, по мнению К. В. Пигарева, свидетельствует об «усвоении поэтом романтического мировосприятия» [8, с. 35]. В данном случае мотив стремления души в родственное ей пространство усилен религиозной тематикой, которая формирует вертикальную организацию пространства, противопоставляющую земное («дольный прах») и небесное («лучший мир»), бренное и сакральное. Примечательно наименование «лучшего мира» «душевной отчизной», возникающее в мотивном поле родства / безродности: отчизна – «тот мир, где нет сирот» – «умчите сироту». Очевидно, пребывание в «том» мире подразумевает установление утраченных родственных связей, преодоление «сиротства» и обретение Отца (отчизна). Ранний перевод Тютчевым Ламартина в полной мере отражает романтическую концепцию душевной прародины: божественного мира, сферы идеала, где душа пребывает до рождения и куда стремится вернуться, отчуждаясь от земного пространства.

Развитие мотива получает продолжение в 1840-е гг. в стихотворении «Итак, опять увиделся я с вами...», своеобразным «прецедентом» к написанию которого послужило биографическое событие: возвращение Тютчева в 1846 г. в Россию после долгого пребывания за границей и посещение родного села Овстуг. С. С. Дудышкин выделяет в стихотворении характерный для поэзии пушкинского периода «задушевный мотив» поэтических воспоминаний [13, с. 492]. Вместе с тем очевиден парадокс восприятия лирическим героем родного пространства («Места немилые, хоть и родные»), привносящий в мотив возвращения семантику отчуждения.

Примечательно, что это стихотворение послужило причиной своеобразного спора о Тютчеве между поэтами Серебряного века. Так, по мнению Д. С. Мережковского, стихотворение представляет собой отречение от родины поэта, который во время долгого пребывания за границей стал «почти иностранцем», соответственно при возвращении родная земля «показалась ему чужбиною» [7, с. 450].

Ему возражает В. Я. Брюсов: «Тютчев ни от чего родного не отрекался, напротив, оставался «самым русским из русских» [2, с. 18]. В стихотворении же, по его мнению, имеется в виду не родина как таковая, а лишь Овстуг. В. С. Соловьев отмечает неоднозначность отношения поэта к России: «Тютчев не любил Россию тою любовью, которую Лермонтов называет почему-то «странною». К русской природе он скорее чувствовал антипатию. «Север роковой» был для него «сновиденьем безобразным»; родные места он прямо называет *немыми* ... Значит, его вера в Россию не основывалась на непосредственном органическом чувстве, а была делом сознательно выработанного убеждения» [11, с. 118–119]. Однако сомнения вызывает и «враждебность», якобы испытываемая Тютчевым к родной природе, поскольку многие его пейзажные стихотворения, воссоздающие образы русской природы, лишены чувства антипатии. Вопрос об источнике образа «немилых родных мест» по-прежнему остается открытым. По-видимому, причиной тому являются особенности точки зрения лирического героя в стихотворении.

Отдельного внимания заслуживает вводное слово «итак», которое на первый взгляд выглядит несколько чужеродным элементом при воссоздании ситуации возвращения в родные края. Являясь характерным примером «фрагментарности» тютчевской лирики [12, с. 206], подобное начало, тем не менее, имеет и оценочный характер. Событие возвращения лирического героя в родные места становится отправной точкой рефлексии, рационального переосмысления прошлого в ситуации, когда изменяется ракурс восприятия (возникает взгляд взрослого человека на мир детства). Отсюда мотив отчуждения, рассудочности лирического героя («Итак...»), приоритета ментального над чувственным: «Где мыслил я и чувствовал впервые».

Мотив отчуждения лирического героя от мира детства связан с нарушением субъектно-объектных связей: мое детство не *часть меня*, а мое детство *вне меня*. Ситуация встречи с родным миром у Тютчева представлена в визуальных парадигмах: «увиделся я с вами...»; «Мой детский возраст смотрит на меня...»; «Смотрю я на тебя, мой гость минутный...». Особенности организации хронотопа стихотворе-

ния, совмещающего план прошлого и настоящего, вызывают смысловое напряжение между полюсами взрослого и детского и приводят к отторжению «я» в прошлом от «я» в настоящем. Причем «я» в прошлом ассоциативно соотносится с образом «брата меньшого, умершего в пеленах», вскрывающего драматическую семантику мотива родства: «брат», но «умерший» (ср.: «места немилые, хоть и родные»). Возникает непреодолимая ценностная дистанция между лирическим героем и родным пространством, миром живых и мертвых, взрослым и детским состоянием, эстетически переосмысляются и отвергаются романтические представления о детстве как модели идеального бытия.

Мотив ирреальности пространства обнаруживается на протяжении всего стихотворения: возникает образ призрака («бедный призрак»), затруднено визуальное восприятие («туманными очами», «немощный и смутный»), отсутствие людей («край безлюдный») и т. д. Аналогия «родной край – мир смерти» семантически обогащается за счет включения символического элемента пейзажа («При свете вечеряющего дня...»), актуализирующего мотив клонящейся к закату жизни. В результате мотив смерти охватывает сферу и прошлого и будущего, замыкает и ограничивает существование лирического героя во времени и пространстве.

Ощущение недолжности такого бытия приводит к эмоциональному прорыву в третьей строфе, преодолевающему первоначальную рассудочную отстраненность лирического героя. Череду восклицаний («Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный...», «Не здесь расцвел, не здесь был величаем...», «...не в эту землю я сложил все, чем я жил и чем я дорожил») воспроизводит один из характерных тютчевских приемов – множественное отрицание, аннулирующее ценностные характеристики мира родного края и опровергающее принадлежность души этому пространству («Не этот край безлюдный / Был для души моей родимым краем...»). В стихотворении возникает мотив несовпадения фактической, биографической и внутренней, душевной родины, о которой известно только то, что она «не здесь». В результате ситуация возвращения в родные края не несет семантики завершения пути, но маркирует еще большее отдаление от идеала.

Другой вариант реализации мотива возникает в стихотворении «23 ноября 1865 г.» («Нет дня, чтобы душа не ныла...»), где возвращение в родной край мыслится желанным, но является невозможным. В основе композиционного построения текста лежит прием параллелизма: недолжное, дисгармоничное состояния души (она «сохнет», «изнывает о былом») сопоставляется по принципу аналогии с положением субъекта лирического события, обозначенного как «тот, кто...», который томится «по краю родном». При этом нечеткая отнесенность местоимения «он» во второй строфе («Он схоронен на дне морском») делает возможным семантическое варьирование (непонятно, кто «схоронен»: родной край или сам субъект «тот, кто»), что позволяет дать двойную мотивацию лирического фрагмента. В первом случае поэтическая эсхатология актуализирует ситуацию потопления родного края, в результате чего он оказывается недоступным для «того, кто». Во втором же случае сам субъект «схоронен на дне морском». И та, и другая модель художественного пространства предполагает ценностное разделение и отчуждение мира «родного края» от субъекта лирического события, вследствие чего недолжное состояние души и «того, кто» («ноет», «изнывает»; «томится») принципиально не может быть преодолено и ситуация возвращения не может быть реализована.

Реальное и ирреальное как ключевые ценностные характеристики пространственного образа «душевной родины» взаимодействуют в стихотворении 1855 г. «Графине Ростопчиной». В данном случае мотив возвращения имеет положительную семантику («*Отраден* будь для ней возврат / В места, душе ее родные...»), которая усиливается за счет контрастного временного «фона» («...дни роковые, дни испытаний и утрат»). Гармоничная сущность «родных мест» подчеркнута акцентирована: так, возникает образ «гения места» («добрый благосклонный гений») – покровителя и хранителя пространства. Примечательной особенностью хронотопа в стихотворении является синкретическая целостность реальной и мифологической (элизийской) сущности родного мира, предполагающая одновременное существование в едином пространстве образов «живых еще друзей» и «милых

теней». Родственная душе область соединяет в себе несоединимое: мир живых и мир мертвых. Помимо прочего, очевиден вневременной характер образа родного пространства, позволяющий отрешиться от мира, где время довлеет над людьми («...в эти дни, дни роковые...»). Приобщение адресата, субъекта лирического события (она), к «родным местам» мыслится как возможность обретения подлинной душевной родины, однако нельзя не учесть тот факт, что само событие возвращения воспринимается не как уже совершенное, но как должное произойти в будущем: «Отраден будь для ней возврат...», «Пусть...». Окончательного присоединения души к родному пространству, тем не менее, не происходит.

Новый виток развития мотив «душевной родины» получает в стихотворении «Е. Н. Анненковой» (1859 г.), моделирующем ситуацию путешествия души в трансцендентную сферу («край незнакомый, мир волшебный»), которая в данном случае никак не связана с реальным географическим пространством.

Противоречие, лежащее в основе лирического события, подчеркивает несоответствие «жизни повседневной» и «радужных снов», переносящих лирического героя в «волшебный мир». Следует обратить внимание на характеристики этого пространства: «чуждый нам и задушевный». Мотив «чуждости» имеет иную семантизацию, нежели в стихотворении «Итак, опять увиделся я с вами...»: «мир волшебный» осознается как чуждый по сравнению с привычной «повседневной жизнью», однако он далеко не чужд для души (так, возникает характеристика «задушевный», которая вводит мотив душевной жизни).

Образ «незнакомое края» в стихотворении «Е. Н. Анненковой» обнаруживает сходство с описаниями райского мира в текстах христианских апокрифов. В первую очередь, так называемых «Видений», «Откровений», описывающих путешествие героя в рай, например, «Видение апостола Павла», «Видение Исая», «Книга Еноха», «Откровение Авраама», «Путешествие Агапия в Рай» и др.

Одна из наиболее значимых аллюзий – появление распространенного в апокрифических текстах мотива сна, который, как отмечает М. В. Рождественская, часто становится причиной и условием для

попадания в Рай: «Мотив сна вообще очень важен для визионеров: “сон” в описаниях путешествий в Рай служит мотивировкой дальнейшего развития сюжета, своеобразной сюжетной границей, после которой повествование обычно переходит на другой, более сложный смысловой уровень» [9, с. 38]. В стихотворении «Е. Н. Анненковой» возникает образ «радужных снов», что в свою очередь перекликается с яркостью и многоцветием райского мира: «Одна из самых ярких деталей “Жития Андрея Юродивого” в картине Рая – это разноцветные ветры, веющие над Раем, и необыкновенное благоухание, исходящее от них» [9, с. 39–40].

Сходными являются также пространственно-временные характеристики, актуализирующиеся в тексте стихотворения: удаленность, труднодоступность Рая [9, с. 36] («Так от земного далеко...»), прекращение течения времени и вечный день («И без заката, без восходу / Другое солнце светит там...»), а также непередаваемая красота райского мира, во много раз превосходящая земную красоту (Ср.: в «Видении Исайи»: «Ничто из этого мира не может быть названо именем из мира нашего»), и ощущение блаженства, легкости, испытываемое душой во время пребывания в раю:

Все лучше там, светлее, шире,
Так от земного далеко...
Так разнo с тем, что в нашем мире, –
И в чистом пламенном эфире
Душе так родственно-легко.

Особую значимость в данном контексте обретает мотив света («нездешнего света», «другого солнца»). Наполненность райского мира светом – типичная характеристика в «Видениях», например, в «Видении Исайи» встречаем следующее описание: «Когда мы поднялись на седьмые небеса, я увидел там поразительный и неописуемый свет и бесчисленных ангелов» [9, с. 38]. Сущность Бога в христианстве определяется через образ света. Один из самых известных примеров – так называемый Фаворский свет, явленный во время преображения Христа: «...и просияло лице Его, как солнце, одежды же

Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17: 2). Частотный мотив «Видений», когда, попадая на «седьмое небо» и видя Господа во славе, герой оказывается неспособным смотреть на него из-за необыкновенно яркого света, который излучает Его лицо. Точно так же и в стихотворении «нездешний свет» и «другое солнце» становятся знаками божественного присутствия. Созерцая несотворенный божественный Свет, человек приобретает уникальный религиозный опыт, о чем М. Элиаде пишет следующее: «...вселенная, которую человек открывает благодаря встрече со Светом, противостоит профанной вселенной или выходит за ее пределы, поскольку имеет духовную природу, а значит, доступна только тем, для кого существует Дух» [16]. Изменение статуса визионера в мире – закономерный итог путешествия, когда свидетель инобытия возвращается в реальный мир, дабы рассказать о виденном. Сходная ситуация возникает в стихотворении Тютчева «Е. Н. Анненковой». В частности, в финале меняется восприятие окружающего мира: земная жизнь осознается как темница, в которой люди «обречены заключению»:

Проснулись мы, – конец виденью,
Его ничем не удержать,
И тусклой, неподвижной тенью,
Вновь обреченных заключенью,
Жизнь обхватила нас опять.

Аналогия «жизнь – темница» многократно воспроизводится в христианских текстах. Приведем характерную цитату из сочинения преподобного Ефрема Сирина «О рае»: «Изумился я; ибо едва выступил из пределов рая, оставил меня и отступил от меня проводник. Когда же достиг пределов земли, порождающей терния, тогда сретили меня болезни и страдания всякого рода. И увидел я, что страна наша есть темница, что пред взорами у меня – заключенные; и они плачут об этой темнице, когда должны выйти из нее» [10].

Помимо этого, преображенный лирический герой стихотворения обретает способность слышать неслышимое и созерцать незримое. Он слышит «звук неуловимый» (в апокрифах райскому пространству присуще прекрасное ангельское или, как вариант, птичье пение),

а также душе лирического героя явлены сакральные образы (взор и улыбка). В финале стихотворения происходит чудо: проявляются божественные черты. Явление божественного образа во сне соотносится с христианской иконописной традицией. Так, П. А. Флоренский выделяет иконы «явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению» [14, с. 20].

Появление мотива улыбки, как важной составляющей сакрального образа, помимо «неотразимого взора», характеризует ценностную установку автора. Улыбка как слишком «земное», чувственное проявление эмоции, не характерна для изображаемого в иконописной традиции трансцендентного, сверхчувственного мира, поэтому изображение улыбки – элемент светской живописи или же религиозной, имеющей неканонический характер. Провидение сакрального мира в стихотворении связано с внецерковной установкой (ср. апокрифы – неканонические тексты, религиозная живопись – не икона), на что указывает и светская адресация («Е. Н. Анненковой»). Как следствие, религиозные мотивы не проявлены в тексте напрямую, они высвечиваются из подтекста (показательно употребление не слова «рай», а сочетаний «край незнакомый» и «мир волшебный»).

Мотив «душевной родины» в художественном мире Ф. И. Тютчева подразумевает определенную логику возникновения и реализации в конкретных произведениях. В первую очередь важно отметить, что «душевная родина» как предел внутренних устремлений человека всегда имеет черты инобытия (небесный мир, элизийские мотивы, «мир волшебный»). При этом значимым оказывается пространственно-временное положение лирического героя (субъекта лирического высказывания), который почти всегда занимает ценностную позицию вненаходимости относительно «родного мира».

Характерные изменения претерпевает традиционный сюжет возвращения, не получающий финального разрешения как обретения «родного пространства». Он оборачивается мотивом «незавершенного возвращения», возможного в будущем («Одиночество», «Графине Ростопчиной»); невозможностью возвращения в силу непроницаемости границ («Нет дня, чтобы душа не ныла...»); предстает как «воз-

вращение» и последующее «отпадение» от «родственного» пространства («Е. Н. Анненковой»). По-видимому, такая ситуация может найти объяснение в особенностях воплощения образа души в художественном мире Тютчева, в котором любые ее попытки «прикрепиться» к какому-либо локальному отрезку бытия вызывают отторжение либо души, либо самого бытия. В результате поиск душой родного пространства оказывается бесконечным и принципиально незавершенным.

Еще одна существенная особенность реализации мотива связана с определением статуса субъекта, стремящегося приобщиться к родному пространству. По-видимому, функциональное наполнение мотива во многом определяется семантикой «женского» и «мужского» начала в художественном мире Тютчева. Так, лирический герой (или же субъект лирического события «тот, кто») оказывается принципиально не способным к возвращению в родное пространство, в то время как появление в стихотворении женского начала (посвящения «Графине Ростопчиной», «Е. Н. Анненковой») связано с потенциальной возможностью приближения к идеальному миру. Интересно, что образ лирического субъекта в стихотворении «Е. Н. Анненковой» проявлен как лирическое «мы», позволяющее соединить личное («я»), адресата («ты», «она») и всеобщее («мы», т. е. «все»). Примечательно, что именно такой обобщенный образ субъекта становится способным к проникновению в «родственное» душе пространство и преобразованию, которое, однако, носит временный характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х. Л. Проза разных лет. – М.: «Радуга», 1984. – С. 280–281.
2. Брюсов В. Я. Разгадка или ошибка? Несколько замечаний по поводу статьи Д. С. Мережковского о Тютчеве // Русская мысль. – 1914. – № 3.
3. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: «Радикс», 1993.
4. Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и в поэзии // Жуковский В. А. Эстетика и критика. – М.: «Искусство», 1985. – С. 339–351.

5. Зырянов О. В. Онтология поэтических систем (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) и христианская картина мира // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): сб. науч. ст. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. – С. 119–149.
6. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. – М.: «Наука», 1976.
7. Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии // Мережковский Д. С. В тихом омуте. – М.: «Советский писатель», 1991. – С. 416–483.
8. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
9. Рождественская М. В. Рай «мнимый» и Рай «реальный»: древнерусская литературная традиция // Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium», выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 31–46.
10. Преподобный Ефрем Сирин. О рае [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. – http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ortodox/Article/sir_orae.php
11. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. С. Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – С. 105–121.
12. Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 200–214.
13. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. – М.: Издат. центр «Классика», 2002. – Т. 1. Стихотворения, 1813–1849.
14. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб., 1993.
15. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: «Алетейя», 1998.
16. Элиаде М. Опыты мистического света. // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. – http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad/Op_Mistik.php

**«ВОСПОМИНАНИЯ» А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ:
К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО
СОЗНАНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Экзистенциальное сознание – философски-художественный феномен, существующий одновременно в двух ипостасях: как индивидуальный поведенческий текст писателя (повседневное-экзистенциальное сознание) и как тип художественного мышления, реализующий себя в различных формах художественного письма (художественное сознание). Повседневное-экзистенциальное сознание представляет собой проявление сугубо индивидуальных реакций личности на реальные события окружающего мира и духовной жизни, это предельно заостренная сфера человеческого Я во всем многообразии его субъективных проявлений (жизненный опыт, факты биографии, привычки, болезни, речь, жестикауляция, особенности мышления и т. д.). Художественное сознание – это «идеальная реальность различных образов ... сознание-результат, сознание-продукт духовного (идеального) освоения мира», включающее в себя «различные виды духовной деятельности, в которых происходит целенаправленная ... идеальная переработка и перевоссоздание (освоение) отражаемой субъектом действительности», это «система идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественную (творческую и воспринимательскую) деятельность и ее продукты» [1, с. 5–7]. Повседневное-экзистенциальное и художественное сознания обладают целым рядом функциональных и мирообразных подсистем, позволяющих осмыслить одно и то же явление одновременно с разных позиций: мироотношение, мироощущение, миромоделирование.

Это утверждение определяет стратегию диалогического взаимодействия исследователя с творческим универсумом Достоевского: от психофизиологических особенностей и жизненных впечатления

тлений как основы формирования экзистенциального мирообраза в сознании писателя – к миромоделирующим началам собственно творчества, к исследованию экзистенциальных доминант в эстетике писателя и формам их воплощения в его художественной практике.

Все сказанное выше определяет цель настоящей статьи – исследование вопроса об эпилепсии как психофизиологическом и психоментальном источнике экзистенциального сознания Достоевского: о том, какое место занимает в его генезисе болезнь, отчетливо осознаваемая и рефлекслируемая как самим писателем, так и его близкими людьми (в частности, супругой А. Г. Достоевской), современниками, биографами.

В случае Достоевского принципиально важно, что он не просто страдал эпилепсией, а осознавал себя эпилептиком, болезнь была неотъемлемой частью его повседневного опыта, фактом его экзистенциального сознания, определяющим и его индивидуальный поведенческий текст, и особенности художественного мышления: «В последние годы она [*болезнь – А. К.*] как будто ослабела, сделалась реже, но была постоянно в зависимости от напряжения в труде, от огорчений, от жизненных неудач, от той беспощадности, которой так много в нравах русской жизни и русской литературы. Приступы ее он чувствовал и начинал страдать невыразимо; невольно закрадывался в душу страх смерти во время припадка, болезненный, тупой страх, тот дамоклов меч, который висит над такими несчастными на самой тончайшей волосинке. Конечно, мы все знаем, что когда-нибудь умрем, что, может быть, завтра умрем, но это общее положение: оно не страшит нас или страшит только во время какой-нибудь опасности. У Достоевского эта опасность всегда присутствовала, он постоянно был как бы накануне смерти: каждое дело, которое он затевал, каждый труд, любимая идея, любимый образ, выстраданный и совсем сложившийся в голове, – все это могло прерваться одним ударом. Сверх обыкновенных болезней, сверх обыкновенных случаев смерти у него был еще свой случай, своя специальная болезнь; привыкнуть к ней почти невозможно – так ужасны ее припадки. Умереть в судорогах, в беспамятстве, умереть

в пять минут – надобна большая воля, чтоб под этой постоянной угрозой так работать, как работал он» [3, с. 465–466].

Среди широкого спектра биографических источников «Воспоминания» А. Г. Достоевской оказываются наиболее близкими к Я писателя, обладают высокой смысловой и аналитической ценностью с точки зрения обнаружения особенностей текстовой репрезентации экзистенциального сознания по сравнению с воспоминаниями, устными и письменными свидетельствами других близких людей (брата Андрея, дочери Любови Федоровны) и современников писателя.

«Воспоминания» А. Г. Достоевской представляют собой очень своеобразный источник наблюдений. Это эстетизированный вариант воспоминаний, художественно обработанные свидетельства о реально произошедших событиях (в отличие, скажем, от ее стенографического дневника, который отражает реальную картину жизни семьи и взаимоотношений с супругом). Текст при такой изначальной установке реализует не только задачу дать объективное свидетельство о фактах биографии Достоевского, но и создает, если можно так выразиться, облик писателя как творца, издателя, публициста, мужа, отца, друга, человека. Несмотря на то, что «Воспоминания» – это не собственно биография, не документальные материалы, тем не менее, мы можем принимать свидетельства А. Г. Достоевской, поскольку она довольно точно описывает факты, характеризующие отношение Достоевского к своей болезни, и достаточно много внимания в тексте уделяет припадкам, их влиянию на психоэмоциональное состояние писателя и творческий процесс.

Показательна в «Воспоминаниях» первая встреча Анны Григорьевны с Достоевским, в описании которой предельно остро проявляет себя позиция внимательного наблюдателя, стремящегося зафиксировать все детали первого впечатления: «...что меня поразило, так это его глаза; они были разные: один – карий, в другом зрачок расширен во весь глаз и радужины незаметно. Эта двойственность глаз придавала взгляду Достоевского какое-то загадочное выражение» [4, с. 68–69]. Эта особенность глаз является

свидетельством недуга Достоевского, оставившего в его внешнем облике неоспоримое доказательство своего постоянного присутствия: «Во время приступа эпилепсии Федор Михайлович, падая, наткнулся на какой-то острый предмет и сильно поранил свой правый глаз. Он стал лечиться у профессора Юнге, и тот предписал впускать в глаз капли атропина, благодаря чему зрачок сильно расширился» [4, с. 68]. Интересно, что при первой встрече с абсолютно незнакомым ему человеком Достоевский сразу же обозначает себя эпилептиком: «Он имел разбитый и больной вид. Чуть ли не с первых фраз заявил он, что у него эпилепсия и на днях был припадок, и эта откровенность меня удивила» [4, с. 69]. Особенности речи, забывчивость, раздражительность, нарушение концентрации внимания, впечатлительность, открытая демонстрация своего физического и эмоционального состояния являются подтверждением того, что сам Достоевский не просто не делал тайны из своей болезни, а постоянно, каждое мгновение своей жизни осознавал себя больным, причем это осознание было не констатацией факта, не элементом манипуляции другими людьми (что достаточно часто наблюдается у больных, страдающих серьезными хроническими заболеваниями), а сознательной экзистенциальной позицией, способом обнаружения своего Я во внешнем мире.

Вязкость сознания, фиксированность на мелочах, «прилипчивость» к деталям, — эти черты, свойственные людям с эпилептической конституцией психики, проявляют себя в рассказах Достоевского у тех людей, «в которых ему чудилось доброе и внимательное отношение» [4, с. 73]. Но думается, что эти психофизиологические особенности, предельно точно зафиксированные Анной Григорьевной, отражают не столько последствия болезни, сколько специфику проживания Достоевским целого ряда «пограничных ситуаций», среди которых эпилепсия занимает одну из центральных, но не единственную позицию. Подробный рассказ о «печальных картинах своей жизни» — это органическая потребность сознания Достоевского как рефлектирующей личности, для которой анализ болезни и рассказ о ней является своеобразной формой терапии: перевод ситуации из плана

реального, бытового в план эстетический (даже устный рассказ о своей собственной судьбе у Достоевского становится эстетизированным вариантом действительности) позволяет выстроить дистанцию по отношению к происходящему или произошедшему, причем давность событий для экзистенциального сознания не имеет значения, если событие продолжает оставаться таковым и активно переживаться личностью. Эта дистанция необходима ей для осознания, поскольку позволяет образоваться некому промежутку между собственно жизнью и ее пониманием, дает Достоевскому возможность стать наблюдателем по отношению к собственной судьбе, к собственному экзистенциальному опыту, открывает, соответственно, возможность преодоления болезни, пусть не физического излечения, но возможность сопротивления разрушительным, в первую очередь, для сознания и самосознания последствиям.

Показательным является тот факт, что для сознания Достоевского эстетизация «пограничных ситуаций» является атрибутивным свойством. Об этом свидетельствует целый ряд фактов его биографии. Например, Сибирские тетради фиксируют опыт проживания «пограничной ситуации» каторги, которая дробится на целый ряд локальных ситуаций экзистенциального выбора и ценностного самоопределения. Предложение, которое писатель делает Анне Григорьевне, оформляется в виде «замысла» будущего романа: «И вот в ответ на мою просьбу полилась блестящая импровизация. Никогда, ни прежде, ни после, не слыхала я от Федора Михайловича такого вдохновенного рассказа, как в этот раз. ... В новом романе было тоже суровое детство, ранняя потеря любимого отца, какие-то роковые обстоятельства (тяжкая болезнь), которые оторвали художника на десяток лет от жизни и любимого искусства. Тут было и возвращение к жизни (выздоровление художника), встреча с женщиной, которую он полюбил: муки, доставленные ему этою любовью, смерть жены и близких людей (любимой сестры), бедность, долги... На обрисовку своего героя Федор Михайлович не пожалел темных красок. По его словам, герой был преждевременно состарившийся человек, больной неизлечимой болезнью (паралич руки), хмурый, подозрительный;

правда, с нежным сердцем, но не умеющий высказывать свои чувства; художник, может быть, и талантливый, но неудачник, не успевший ни разу в жизни воплотить свои идеи в тех формах, о которых мечтал, и этим всегда мучающийся» [4, с. 95]. Специфика этой «импровизации» заключается в том, что Достоевский не искажает и не приукрашивает фактов своего прошлого: «суровое детство», «бедность», «долги», «состарившийся человек», «больной неизлечимой болезнью» и т. д. Заметим, что и здесь факт болезни акцентируется как значимый для определения характера «художника» за счет повторного словоупотребления: в первый раз болезнь определяется как «роковое обстоятельство», возникшее в раннем возрасте (показательно, что в перечислительном ряду болезнь идет после упоминания о смерти отца!) и отнявшее «десяток лет жизни», во втором случае – как паралич руки. Интересно, что в этой «импровизации» Достоевский только два раза допускает отход от реальной биографической канвы своей жизни: в первый раз, когда говорит о смерти «близких людей», выделяя особо смерть «любимой сестры», и второй раз, когда говорит о «параличе руки». Но этот отход только видимый. Традиционно принято считать, что из всех детей в семье Достоевский был близок только с братом Михаилом, в то время как в воспоминаниях А. Г. Достоевской зафиксирован факт внутренней близости писателя со старшей сестрой Варенькой [4, с. 107]. Необходимости в обозначении реального диагноза нет, поскольку, как уже говорилось выше, Достоевский не делал тайны из своей болезни, и, желая понять отношение к нему Анны Григорьевны, он намеренно опускает указание на эпилепсию. В то же время, поскольку мы имеем дело с эстетизированным вариантом реальности, паралич руки для «художника» – это предельное заострение «пограничной ситуации», лишаящее его возможности творить, реализовывать свою личность. Чуть позже, когда Анна Григорьевна озвучивает свое решение, он уже говорит от себя, от имени своего Я, которому не нужна защитная маска «импровизации». Достоевский поступает в этой ситуации как личность экзистенциальной мироориентации – он не лжет, не приукрашивает свое физическое и эмоциональное состояние, давая

своей избраннице возможность выбора: «Знаешь, голубчик мой Аня, – говорил растроганным голосом Федор Михайлович, – когда я почувствовал, что ты для меня значишь, то пришел в отчаяние, и намерение жениться на тебе показалось мне чистым безумием! Подумай только, какие мы с тобою разные люди! Одно неравенство лет чего стоит! Ведь я почти старик, а ты – чуть не ребенок. Я болен неизлечимою болезнью, угрюм и раздражителен; ты же здорова, бодра и жизнерадостна. Я почти прожил свой век, и в моей жизни много было горя. Тебе же всегда жилось хорошо, и вся твоя жизнь еще впереди. Наконец, я беден и обременен долгами. Чего же можно ожидать при всем этом неравенстве? Или мы будем несчастны и, промучившись несколько лет, разойдемся, или же сойдемся на всю остальную жизнь и будем счастливы» [4, с. 113].

В «Воспоминаниях» А. Г. Достоевской представлен и подробный анализ припадков, внешний взгляд на то, что Достоевский переживал, но не мог наблюдать со стороны. Интересен первый опыт, когда Анна Григорьевна присутствует при всех стадиях болезни, фиксируя их с тщательностью профессионального психоаналитика: «Федор Михайлович был чрезвычайно оживлен и что-то интересное рассказывал моей сестре. Вдруг он прервал на полуслове свою речь, побледнел, привстал с дивана и начал наклоняться в мою сторону. Я с изумлением смотрела на его изменившееся лицо. Но вдруг раздался ужасный, нечеловеческий крик, вернее, вопль, и Федор Михайлович начал склоняться вперед. ... Впоследствии мне десятки раз приходилось слышать этот "нечеловеческий" вопль, обычный у эпилептика в начале приступа. И этот вопль меня всегда потрясал и пугал. Но тогда, к моему удивлению, я в эту минуту несколько не испугалась, хотя видела припадок эпилепсии в первый раз в жизни. Я обхватила Федора Михайловича за плечи и силою посадила на диван. Но каков же был мой ужас, когда я увидела, что бесчувственное тело моего мужа сползает с дивана, а у меня нет сил его удержать. Отодвинув стул сгоревшей лампой, я дала возможность Федору Михайловичу опуститься на пол; сама я тоже опустилась и все время судорог держала его голову на своих коленях. ... Мало-помалу

судороги прекратились, и Федор Михайлович стал приходить в себя; но сначала он не сознавал, где находится, и даже потерял свободу речи: он все хотел что-то сказать, но вместо одного слова произносил другое, и понять его было невозможно. Только, может быть, через полчаса нам удалось поднять Федора Михайловича и уложить его на диван. Решено было дать ему успокоиться, прежде чем нам ехать домой. Но, к моему чрезвычайному горю, припадок повторился через час после первого, и на этот раз с такой силою, что Федор Михайлович более двух часов, уже придя в сознание, в голос кричал от боли. Это было что-то ужасное! ... Тут я впервые увидела, какую страшную болезнью страдает Федор Михайлович» [4, с. 131–133]. Детальное описание припадков, анализ эмоционального состояния Достоевского после них хотя и является косвенным свидетельством, сообщая факты и наблюдения не от имени Я Достоевского, тем не менее, дает ценный материал, позволяющий увидеть ту глубину, непреодолимость и повторяемость страданий, которые был вынужден в силу болезни переносить писатель. Глубокое сострадание к боли любимого человека делают припадки не посторонним фактом, а знаком экзистенциального опыта уже самой Анны Григорьевны, проживающей вместе с мужем каждый приступ как собственную «пограничную ситуацию».

Свидетельства о припадках, которые мы находим в воспоминаниях А. Г. Достоевской, позволяют говорить об особом влиянии, которое они оказывали на экзистенциальную судьбу и творчество писателя. «Воспоминания» фиксируют специфику переживания мира «тоннельным сознанием», зафиксированным на одной идее, которая в определенный момент времени определяет мысли, поступки, переживания человека. В контексте творчества Достоевского эта особенность становится фундаментом построения образов героев-идеологов, «мучеников идеи», делает «мучеником идеи» самого Достоевского (об этом свидетельствуют подготовительные материалы и черновые редакции романов, «Дневник писателя» как текст «пограничного жанра», подвергавшийся тщательной редакторской

правке самим автором). Достоевский как человек с эпилептической конституцией психики (и его герои-эпилептики, в частности, князь Мышкин) руководствуется, прежде всего, субъективными переживаниями и настроением, нежели критическим, разумным сознанием объективно воспринимаемой действительности, более проблесками выявляющихся из подсознательной сферы его внутреннего мира оригинальных, часто глубоких и верных, идей, нежели из обдуманых и сколько-нибудь обоснованных убеждений. Достоевского, как и его героев, отличает полярность аффектов, при которой наблюдается резкая перемена настроения от оптимизма, жизнелюбия, радости и воодушевления к мрачности, пессимизму, скрытой или явной агрессии: «Такое совершенно неконтролируемое раздвоение чувств, раздвоение, при котором «изменяются все впечатления» – сладость на боль, сопричастность на отчуждение, смех на слезы, радость на уныние – преследовало Достоевского всю жизнь» [5, с. 32]. Особенности мышления текстуально реализуются в специфическом для Достоевского стиле торможения, задачей которого является детально, с разных сторон обрисовать ситуацию, дать ее целостную картину и тем самым достучаться до сознания собеседника. Это приводит к тому, что тексты Достоевского (и художественные, и публицистические) не сводятся к сумме тех или иных мыслей, а существуют одновременно в нескольких смысловых измерениях. Экзистенциальная традиция предполагает использование слова многозначного, поливалентного, «не равного себе». Текст экзистенциального сознания рассчитан не на поверхностное формальное прочтение, а на целостное переживание. Человеку необходимо занять определенную позицию по отношению к самому себе и к окружающему миру. Поэтому тексты Достоевского представляют собой не «сумму идеологий», а единое художественное целое, что определяет главные идеологические акценты произведений. Постоянное нахождение по причине болезни в «пограничной ситуации» требует поиска и оптимальной жанровой структуры репрезентации экзистенциального сознания в творчестве Достоевского. Этой стру-

ктурой являются «пограничные жанры», лежащие за пределами традиционной эстетики: «В промежуточных, например, автобиографических и биографических, жанрах в середине и во второй половине XIX века порой особенно обнаженно выступают принципы понимания человека и связь этих принципов с современными политическими, историческими, психологическими, этическими воззрениями» [6, с. 8].

Таким образом, анализ «Воспоминаний» А. Г. Достоевской позволяет нам рассмотреть одно из системообразующих начал экзистенциального сознания: психогенетические особенности личности Достоевского, которые играют ведущую роль в генезисе экзистенциального сознания писателя как динамичной философско-художественной системы. Предельно точно эту глубинную взаимосвязь выразил А. Белый в своей работе «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой»: «Достоевский, если бы не страдал эпилепсией, не был бы Достоевским» [7, с. 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Закс Л. А. Художественное сознание. – Свердловск, 1990.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979.
3. Суворин А. С. О покойном // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2. – С. 465–473.
4. Достоевская А. Г. Воспоминания. – М.: Правда, 1987.
5. Накамура К. Восприятие природы в «Преступлении и наказании» // Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.
6. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Советский писатель, 1971.
7. Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. – М.: Издательство «Мусагет», 1911.

**«РАССКАЗ ГОСПОЖИ NN» А. П. ЧЕХОВА:
ДИАЛОГ С ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ**

В ряду произведений Чехова, воплощающих пушкинскую традицию, важное место занимает «Рассказ госпожи NN». Он нечасто привлекает исследователей, тогда как здесь нашли яркое выражение многие волновавшие писателя темы и мотивы: прежде всего, трагическое «неузнавание», непонимание людьми друг друга, поэтому можно утверждать, что от «Рассказа госпожи NN» протягиваются нити ко многим позднейшим чеховским шедеврам. В рассказе выявляется множество реминисценций из «Евгения Онегина». Любопытно отметить, что создание этого произведения относится к 1887 году – к тому времени, когда, по наблюдению исследователей, в чеховских письмах встречаются наиболее частые упоминания о Пушкине [5, с. 155].

Основное внимание в рассказе сосредоточено на образе Натальи Владимировны, что обусловлено самим типом повествования – от лица героини. (Следует отметить, что подобный способ повествования – отражающий видение героя – является достаточно редким для художественной системы Чехова). Центральную ситуацию «Рассказа госпожи NN» можно определить как трагическое несовпадение душевных движений двух людей. В сущности, это то же «непроисшедшее событие» [1, с. 441], выступающее основным и в сюжете пушкинского романа. В рассказе Чехова парадоксальным образом совмещены два сюжетных звена: тот памятный день, который Наталья Владимировна считала когда-то завязкой «любовного романа», оказывается его кульминацией. Как известно, построение «Евгения Онегина» связано с рядом специфических особенностей, ключевыми из которых являются невыполнение сюжетных прогнозов и, как следствие, постоянное нарушение читательских ожиданий [3, с. 49, 53–56;

7, с. 41–51]. Подобный феномен мы наблюдаем в чеховском рассказе, сюжет которого формируется на художественном «материале» духовной невстречи. Причем героине сопутствовали все необходимые условия для счастья, исходные жизненные предпосылки были самыми благоприятными: молодость, свобода, красота, любовь близкого человека. Однако жестокая логика жизни такова, что Наталья Владимировна уже спустя девять лет подводит горькие итоги своей неудавшейся жизни: «Погибла жизнь...» [8, с. 453].

Рассказ довольно четко делится на три структурно-смысловые части: гроза, случившаяся в тот далекий день; «утомительное кружение жизни» [6, с. 19], которое составило основное содержание последующих девяти лет; и, наконец, безрадостная действительность (визит Петра Сергеича, приближенный к моменту «рассказывания»). Поэтичная гроза представляет собой нечто вроде завязки «любовного сюжета» героев, и одновременно она – важнейший семантический узел рассказа, воплощающий некий потенциал для дальнейших сюжетных прогнозов. Действительно, жизнь открывала перед героиней радужные перспективы, рядом был человек, любящий преданно, кротко, но, как считал он сам, безнадежно. Поэтому любовное признание Петра Сергеича одновременно представляет собой несостоявшееся предложение: «Я люблю вас ... Люблю и счастлив, что вижу вас. Я знаю, вы не можете быть моей женой, но ничего я не хочу, ничего мне не нужно, только знайте, что я люблю вас...» [8, с. 451].

Атмосфера любви, сладкое ожидание счастья захватывают Наталью Владимировну; чудесная гроза удивительным образом резонирует в душах обоих героев. Например, характерна по-чеховски тонкая, почти незаметная игра значениями: «Мой спутник был в ударе» [8, с. 450] – «Вот так удар!» [8, с. 451]. Грозовой удар символически воплощает то высокое душевное потрясение, которое испытывают герои; природной стихии оказался созвучен решающий, роковой момент в их жизни. Вечером этого дня атмосфера веселья достигает своего апогея, импульс радости передается словно по цепочке: от Петра Сергеича – к героине, а от нее – к отцу и брату: «Я, зараженная его

веселостью ..., тоже стала смеяться» [8, с. 450]; «Отец и брат, *не привыкшие видеть меня хохочущей и веселой*, удивленно поглядели на меня и тоже стали смеяться» [8, с. 451]. Кстати, в этом косвенном описании героини можно обнаружить отсылку к духовному портрету Татьяны («Дика, печальна, молчалива...») [4, с. 42].

Следующий эпизод является переломным в структуре рассказа, отделяющим описание летнего дня от всего того, что было в последующие годы, вплоть до момента «рассказывания». Завершение столь насыщенного дня рождает в душе героини смутные переживания и надежды: «...неопределенное чувство овладело моей душой. Я вспомнила, что я свободна, здорова, знатна, богата, что меня любят, а главное, что я знатна и богата, – знатна и богата – как это хорошо, боже мой!...» [8, с. 452]. В этих размышлениях героини вновь обнаруживается скрытая цитата из VIII главы «Евгения Онегина»: «Зачем у вас я на примете? / Не потому ль, что в высшем свете / Теперь являться я должна; / Что я *богата и знатна*...» [4, с. 187]. Финальный монолог Татьяны выявляет ее истинное отношение к обретенным в «высшем свете» ценностям: слава, богатство, пышность для нее лишь пустой блеск, «ветошь маскарада». Чеховской героине присущ иной этический комплекс, иная система ценностей, где на первый план выдвигаются именно представления о «знатности». В конечном итоге, это некая внешняя, стандартизирующая сила, во власти которой оказывается Наталья Владимировна. Слова «знатна и богата» звучат в «Рассказе госпожи NN» как своеобразный лейтмотив: четыре раза на протяжении четырех страниц текста (правда, меняя в конце рассказа свою семантику). Данное самоосмысление, развернутое в переломном эпизоде повествования («свободна, здорова, знатна, богата...»), представляет набор обобщенных, ролевых характеристик, никак не отражающих личностной сущности героини. Весьма примечательно, что важнейшее жизненное «обстоятельство» («меня любят») замыкает этот ряд и служит точкой для резкого смыслового «отталкивания» («а главное, что я знатна и богата»).

Определенные текстуальные совпадения (а их немало в рассказе) одновременно оттеняют «разность» двух героинь; художественная связь образов Татьяны Лариной и чеховской героини строится по принципу контраста. Поэтому и некоторые присущие им особенности поведения предстают в различном эстетическом освещении. Татьяна — личность с резко очерченной индивидуальностью: ее «задумчивость» выступает как признак духовной сосредоточенности, погруженности в свой внутренний мир. Напряженная душевная работа, стремление постичь свою судьбу, разгадать жизненное предназначение — все это символически воплотилось в удивительном, поистине пророческом сне Татьяны [2, с. 25–47].

Героине Чехова, напротив, свойственно бездумное, беспечное отношение к собственной жизни: «...я жила припеваючи, не стараясь понять себя, не зная, чего я жду и чего хочу от жизни, а время шло и шло...» [8, с. 452]. В первом варианте «Рассказа госпожи NN» акценты были расставлены более определенно, отношение героини к Петру Сергеичу являлось однозначным: «Меня любили, я не любила и ждала, когда придет настоящий *он*, а время шло и шло...» [8, с. 606]. В этих словах выявляется основное различие тех жизненных ситуаций, в которых оказались героини Пушкина и Чехова: духовная драма Татьяны связана с ее неразделенной любовью; жизненный крах, постигший Наталью Владимировну, коренится в некоторой «поверхности» ее характера, в ее незнании самой себя, собственной души. И определяющую роль сыграло при этом следование ложным ориентирам. Не случайно, что чеховский рассказ, который был впервые опубликован в «Петербургской газете» под названием «Зимние слезы», имел подзаголовок «Из записок княжны NN» [8, с. 705]. Этот подзаголовок (впоследствии исключенный и замененный на более нейтральный вариант названия «Рассказ госпожи NN») акцентировал именно социальное положение, социальную роль героини — «княжна», светская дама. Социальная функция является определяющей и для характеристики Петра Сергеича в глазах героини: «Я знатна и богата, а он беден, он не дворянин даже, сын дьякона, он исправляющий должность судебного следователя и только...» [8, с. 452].

На первый план в осмыслении жизненной неудачи выдвигается внешний, социальный конфликт – та «стена», которую, по мнению героини, должен был разрушить Петр Сергеич: «В городе мы сильнее чувствовали стену, которая была между нами ...; оба мы – я по молодости лет, а он бог знает почему – считали эту стену очень высокой и толстой...» [8, с. 452]. Необходимо отметить, что подобный тип конфликта был вполне традиционен уже в дочеховской литературе, и сама его традиционность свидетельствует об известной «литературности» (отчасти – даже шаблонности) сознания героини. Понятие «стены», к которому она активно прибегает, может быть расценено как мыслительный штамп, выявляющий нежизнеспособность представлений Натальи Владимировны.

Для характеристики духовного облика и героя, и героини весьма значимым является конфликт между интуитивной сферой и рациональными представлениями о некоей условной социальной иерархии, что и не позволяет им преодолеть разделяющую их грань. В раздумьях героини о своей неудавшейся судьбе явственно ощутима тенденция к самооправданию и обвинению Петра Сергеича: «...мне тоже было жаль его и досадно на этого робкого неудачника, который не сумел устроить ни моей жизни, ни своей» [8, с. 453]. Наталья Владимировна связывает человеческую несостоятельность Петра Сергеича с проблемой вырождения «героев современного романа», своеобразных представителей «литературного типа» в реальной жизни: «Нет такой стены, которой нельзя было бы пробить, но герои современного романа ... слишком робки, вялы, ленивы и мнительны и слишком скоро мирятся с мыслью о том, что они неудачники, что личная жизнь обманула их; вместо того чтобы бороться, они лишь критикуют, называя свет пошлым и забывая, что сама их критика мало-помалу переходит в пошлость» [8, с. 452]. Примечательно, что и спустя много лет, с высоты своего горестного прозрения, Наталья Владимировна продолжает говорить о социально-иерархической «стене», а значит, признает само ее существование.

Этот монолог является одним из ключевых в сложной смысловой структуре рассказа: здесь собраны воедино темы «лишнего человека» («неудачника»), трагической скоротечности жизни, а также те-

ма высшего общества. Все они могут быть признаны восходящими к пушкинскому роману. Образ Петра Сергеича как «лишнего человека» был еще усилен в первом варианте рассказа, где отчетливо звучал мотив преждевременной старости души: «Современные герои романа рано стареют, рано переживают какие-то душевные перевороты...» [8, с. 606]. Такая трактовка (определяющая в глазах героини характер Петра Сергеича) по-своему связывает чеховского героя с образом Онегина («Блажен, кто смолоду был молод...») [4, с. 169].

Любопытно подчеркнуть в приведенном монологе следующую особенность. Слова героини «личная жизнь обманула их» намечают лирическую сопряженность с началом VIII главы «Евгения Онегина» (XI строфа): «Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана, / Что изменяли ей всечасно, / *Что обманула нас она...*» [4, с. 169–170]. Это элегическое размышление может входить как в сферу сознания автора, так и героя. Мотив ностальгического воспоминания, грусти по уходящей молодости прочно связывает «Рассказ госпожи NN» с целым рядом лирических отступлений в романе Пушкина («...Или с природой оживленной / Сближаем думою смущенной / Мы увяданье наших лет, / Которым возрожденья нет?») [4, с. 140]. Кроме того, слова Натальи Владимировны: «Меня любили, счастье было близко...» – знаменуют переключку с финальным монологом Татьяны («А счастье было так возможно, / Так близко!..») [4, с. 188]. Здесь запечатлена скорбь о несбывшемся, о непоправимом. Вообще необходимо отметить, что энергия элегизма, с удивительной художественной силой воплощенная в рассказе, делает его своеобразным стихотворением в прозе. Тема утрат, упущенных жизненных возможностей пронизывает все произведение.

Выпады чеховского героя против «света» Наталья Владимировна склонна считать пустым, досадным критиканством, в то время как Петр Сергеич отчасти прав в своем неприятии высшего общества: вся логика сюжета доказывает, что сомнения героя, его «робость» не были безосновательны. По замечанию А. С. Собенникова, автор не предлагает «однозначного ответа на вопрос: “Кто виноват?”», но «дает понять читателю, что и сама героиня приложила руку к возведению

“стены”» [6, с. 20]. Тема «высшего света» играет существенную роль и в «Евгении Онегине», причем как в «сюжете героев», так и в сюжете авторском, лирическом: о «мертвящем упоенье света», о «светской черни» говорит автор-«протей», который выступает в качестве самой высокой повествовательной инстанции. В своем отношении к «свету» удивительным образом объединяются и Онегин (вспомним его «двойное» отречение от светской жизни), и Татьяна («Татьяна смотрит и не видит, / Волненье света ненавидит; / Ей душно здесь...») [4, с. 162], и, наконец, всевидящий автор.

С горьким жизненным итогом чеховской героини связано и символическое художественное движение, реализованное в «Рассказе госпожи NN»: от лета – к зиме, от тепла – к холоду, от света – к тьме. Сюжетное действие, открывшееся картиной чудесной летней грозы, завершается атмосферой пронизывающего холода: «Мороз еще сердитее застучал в окно, и ветер запел о чем-то в каминной трубе» [8, с. 454]. Здесь звучит тоскливая симфония метели – традиционный для Чехова образ, символизирующий в рассказе бездну одиночества, в которую погружается героиня. Финал произведения пронизан своеобразным мотивом борьбы света с тьмой, и мрак в итоге побеждает: «Красные уголья подернулись пеплом и стали потухать» [8, с. 454]. Потухающий камин словно бы воплощает угасание самой жизни: примечательно, что в конце рассказа героиня застывает в полной неподвижности.

Особую роль в «Рассказе госпожи NN» играет мотив молчания. Так, в начале сюжетного действия с данным мотивом связан образ героини («Вы молчите – и прекрасно! – сказал Петр Сергееч. – Продолжайте молчать») [8, с. 451]. В финале рассказа становится очевидно, что настоящая «стена», все еще разделяющая героев, – это стена непонимания, невысказанных слов. Теперь уже сам герой таит свои сокровенные мысли и чувства: «Ему хотелось сказать мне что-то, и он был бы рад сказать, но ничего не сказал...» [8, с. 454]. Можно утверждать, что в чеховском рассказе проявилось как следование пушкинской традиции, так и ее серьезное переосмысление, поскольку в финале «Евгения Онегина» между героями все же не осталось не-

досказанности, и поэтому «стена» (в чеховском понимании) между ними отсутствует. В «Рассказе госпожи NN» диалог не состоялся; любовь обречена на полную жизненную невоплощенность.

Отмеченный выше повествовательный переход от событий девятилетней давности знаменует собой резкий «спад» в прозаическую тональность: «А потом что было? А потом – ничего» [8, с. 452]. Эти слова героини – и по форме, и семантически – словно рифмуются с вопросом, который звучит в романе Пушкина: «Что было следствием свиданья?» [4, с. 82]. Логическим ответом на него также может стать фраза Натальи Владимировны («ничего»): не случайно, что пушкинский автор-повествователь дает лишь ответ «от противного» («Любви безумные страданья / Не перестали волновать / Младой души, печали жадной...») [4, с. 82]. И в одном, и в другом случае эта «вопросно-ответная» модель связана с важнейшим художественным эффектом, который заключается в невыполнении сюжетных прогнозов: «Вопрос “Что было следствием свиданья?” поистине выношен читателем. Но следствий нет» [7, с. 44]. В конечном итоге – это отражение того «несвершенного события», которое положено в основу сюжетов Пушкина и Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс // Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб., 2003.
2. Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. – Горький, 1980.
3. Меднис Н. Е. Художественный образ и литературная модель (По произведениям Пушкина 30-х годов) // Болдинские чтения. – Горький, 1980.
4. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. – Т. 6. – М., 1994–1996.
5. Сахарова Е. М. «Письмо Татьяны предо мною...» (К вопросу об интерпретации Чеховым образа героини «Евгения Онегина») // Чеховиана: Чехов и Пушкин. – М., 1998.
6. Собенников А. С. Чехов и христианство. – Иркутск, 2000.

7. Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. – Горький, 1982.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Т. 6. – М., 1974 – 1988. – Т. 6.

О. Ю. Астахов

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО ПРИМИРЕНИЯ ПОЛЬШИ И РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. БРЮСОВА

Первая мировая война – событие планетарного масштаба – изменила понимание мира. Трагические события, связанные с военными действиями на территории многих стран, многочисленные жертвы, варварское разрушение храмов определили подъем национальных чувств, патриотическое воодушевление народов сражающейся Европы. Литераторы активно реагировали на происходящие события мировой катастрофы. Особенно солидарно заявили о себе поэты стран славянского мира. Военные действия на территории Польши вызвали отклик как русских (В. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и др.), так и польских авторов (Л. Стафф, Э. Слонский и др.). Большую роль в этом сыграло и «Воззвание Верховного Главнокомандующего к полякам» [великого князя Николая Николаевича], появившееся 1 (14) августа 1914 г.

В начале войны В. Брюсов был глубоко убежден в ее мессианском, освободительном значении. Необходимо указать на ряд его стихотворений 1914–1915 гг. с польской тематикой, вошедших впоследствии в книгу стихов «Семь цветов радуги» (1916). Часть этих стихотворений составляет раздел «Высоких зрелищ зритель...» из цикла «Желтый». Два самых ярких из них, «Польше» и «В Варшаве», представляют собой своеобразные «поэтические воззвания» к полякам.

Вступительное программное стихотворение «Польше» было написано еще в Москве, до выезда на фронт. Текст опирается, с одной стороны, на эпиграф и цитаты из стихотворения Тютчева «Как дочь родную на закланье...» (знаменитая апострофа к «одноплеменному орлу»), а с другой – на общий тон упомянутого выше воззвания к полякам. Обращаясь в первой части стихотворения к предшественнику, «провидцу» Тютчеву в форме своеобразного послания, Брюсов вещает:

Опять родного нам народа
Мы стали братьями, – и вот
Та «наша общая свобода,
Как феникс, правит свой полет [1, с. 147].

Адресат обращения меняется с четвертой строфы. Теперь это уже поляки, «народ скорбей и веры», которому внушается:

Услышь у гробовой пещеры
Священный возглас: «Лазарь, встань!» [1, с. 147].

Слова Евангелия, приведенные в стихотворении «Польше», свидетельствуют о том, что Брюсов с начинавшейся войной связывал светлые надежды на окончательное решение «польского вопроса» и воссоединение польских земель. Истинный энтузиазм засвидетельствован в последней шестой строфе.

В одной из варшавских газет, а позже и на почтовой открытке, отпечатанной в Варшаве в 1914 г., появился перевод этого произведения, принадлежащий Э. Слоньскому – первому польскому переводчику Брюсова. Кроме того, 21 августа (3 сентября) того же года в газете «Dziennik Petersburski» (№ 1270) был напечатан другой польский перевод этого же стихотворения Брюсова, сделанный Лео Бельмонтом.

Стихотворение «В Варшаве» было написано по случаю торжественного приема В. Брюсова 24 августа 1914 г. в Варшаве польскими литераторами. О значимости художественного текста свидетельствует и тот факт, что он печатался одновременно в «Русских ведомостях» (3 сентября, № 202) и в «Русской мысли» (№ 10), причем в журнале стихотворение сопровождалось авторским примечанием: «Эти строки были написаны после обмена речами в “Польском Товариществе Пи-

сателей”, в Варшаве, пожелавшем устроить особое заседание для приема автора стихов...» [1, с. 427]. Более подробно комментирует этот эпизод С. И. Бэлза, отмечая, что автором постоянно подчеркивается факт, что он был принят варшавскими писателями именно как русский поэт. «”Польское общество литераторов и журналистов”, узнав о моем присутствии в Варшаве, пожелало устроить экстренное собрание своих членов и пригласить меня на него. После приветствия, обращенного ко мне председателем как к *русскому* писателю, было произнесено много речей по-польски, по-французски и *по-русски*. Я далек от мысли приписывать какое-либо значение тому обстоятельству, что на этом заседании присутствовал именно я; мои скромные литературные заслуги также были, конечно, только предлогом, чтобы выразить новый круг чувств. Но если припомнить, что на заседаниях “Польского общества литераторов”, принимавшего у себя писателей разных национальностей, раньше *ни разу* не присутствовал писатель русский и *ни разу* не были произнесены речи на русском языке, – это маленькое событие, может быть, покажется знаменательным» [2, с. 197].

Таким образом, «внешние обстоятельства» написания стихотворения «В Варшаве» во многом предопределили его содержание. Показательным в этом отношении является и посвящение стихотворения А. Р. Ледницкому, адвокату и журналисту, либеральному политику, основоположнику Прогрессивно-демократического союза (Związek Postępowo-Demokratyczny), который высказывался в это время за сплочение польских политических сил вокруг русского правительства.

Основная тема стихотворения – историческое примирение двух народов – связана с воодушевлением лирического героя.

В первый раз по улицам Варшавы
С легким сердцем прохожу один.
Не гнетет меня кошмар кровавый
Темной славы роковых годин [1, с. 149].

В начале стихотворения автор определяет позицию лирического героя в противопоставлении темному прошлому. Торжественность настоящего времени связывается с возможностью запечатления братских отношений России и Польши. Ощущение значимости времени

возникает благодаря обращению к образам солнца, дня, которые являются традиционными при изображении эманации.

Однако манифестативность содержания при использовании этих образов уже отчетливо проявляется во второй строфе:

Но, быть может, нынче день начала,
Нынче солнце в небе – как *печать* [1, с. 149].

Действие эманации подменяется конвенциональными отношениями, что нарушает логику вертикального развертывания смысла и сакрального самовыражения.

Значимой позицией для лирического героя является утверждение себя как русского поэта:

Мы сошлись не по тропинке узкой,
Как к поэту близится поэт;
Я пришел путем большим, как русский,
И, как русский, слышал я привет [1, с. 149].

Выстраивание братских отношений возможно при встрече национальных культур, национальное самоутверждение лирического героя, связанное с повтором определения русский, свидетельствует о необходимости видения себя в ситуации диалога. Эта идея получает свое продолжение в дальнейшем развертывании поэтического высказывания, проникнутого мыслью о возможности воссоздания польской государственности под эгидой России. Показательным в этом отношении является повтор хронотопа в первой и последней строфе, одиночество лирического героя на улицах Варшавы в начале стихотворения сменяется «кликами вокруг», символизирующими польско-русское единение.

Но в последней строфе, продолжая тему диалога, автор при всей своей торжественности представляет идеализированную картину, художественная целесообразность которой вызывает вопросы.

А на улице, как стих поэмы,
Клики вокруг меня сливались в лад:
Польки раздавали хризантемы
Взводам русских радостных солдат [1, с. 150].

Ощущение военной пропаганды, агитационности возникает при обращении автора к схематичным образам. Возможно, глубокая вера поэта в мессианское, освободительное значение войны определило политически манифестативный и информационно-фактографический стиль его стихотворений. Главным в организации поэтического высказывания становится идея, а в патриотической лирике – призыв с его установкой на однозначность прочтения. Не случайно третья строфа стихотворения «В Варшаве», в которой представлена кульминация торжественного настроения, открывается глагольной формой повелительного наклонения, что соответствует идее призыва.

Как отмечает Д. Максимов, «в лирике В. Брюсова усиливается внимание к внешнему, материальному миру...», вследствие чего в его творчестве появляются черты эмпирического реализма [3, с. 166]. Ярким примером усиленного внимания к деталям в военной лирике является стихотворение «Аэропланы над Варшавой» (1914 г.), в котором последовательно демонстрируются образы восприятия воздушного боя в конкретных действиях.

Исследователь творчества поэта констатирует, что «не только в военной поэзии Брюсова, но и в его поэтическом творчестве в целом намечались тогда признаки кризиса» [3, с. 176]. Путь традиционной, апробированной общей прессой поэзии возникал перед художником как реальная угроза. Не случайно еще в 1907 году Вяч. Иванов писал В. Брюсову: «Разве ты не видишь, что совершенство твоей поэтической формы ты покупаешь слишком дорогой ценой – возврата на уже проложенные и исхоженные пути русского классицизма и псевдопушкинианства *sui generis*. Писать хрестоматийно – соблазн, широкие врата, ведущие в ... благопристойные журналы и другие просветительные учреждения» [3, с. 176].

Новые познавательные и художественно действенные смыслы в военной поэзии В. Брюсова уходят на второй план, и тема единения России и Польши представляется автору в пафосном контексте патриотического воззвания. В дальнейшем разочарование в войне рождает в творчестве автора новые темы, связанные с ее античеловечностью, и кризисные тенденции творчества преодолеваются установками автора на классические формы и сциентизм поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. – Т. 2. – М., 1973.
2. Бэлза С. И. Брюсов и Польша // История и культура славянских народов. – М., 1968. – С. 186–205.
3. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. – Л., 1986. – 408 с.

Е. А. Мироненко

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

РОЛЬ РУССКОГО СЛОВА В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО КРЕДО Ч. Т. АЙТМАТОВА

Творчество классика мировой литературы Ч. Т. Айтматова, возникшее на стыке «культурных ландшафтов», несомненно, принадлежит к наиболее яркому выражению современной идеи евразийства. Оно не только стало возможным благодаря диалогу культур, но и явилось своеобразным мостом между тремя национальными литературами – русской, казахской и киргизской. Опираясь на опыт казахского классика М. О. Ауэзова, писатель творчески воспринял художественное наследие русской литературы и переосмыслил его с учетом национальных традиций.

Писатель был убежден, что евразийская территория (в силу тенденции синтеза восточной и западной ветви общечеловеческой культуры) типологически является наиболее приемлемым пространством для создания новой духовной парадигмы, понимаемой как единство в многообразии: «Способность к синтезу в различных аспектах созвучна требованиям нашего времени: это и сознательное обращение друг к другу как императивная форма сотрудничества между народами, и взаимодействие художественной мысли народов как основная форма обогащения культур и утверждения идеалов всечеловечности» [11, с. 426]. Ярко выраженная способность к синтезу в творчестве самого прозаика была обусловлена принадлежностью к двум культурам – киргизской и русской, что неоднократно подчеркивал сам писатель.

По мысли Г. Гачева, национальный Космо–Психо–Логос, основы которого формируются в детстве, есть «проявление единства национальной природы, склада психики и мышления» [16, с. 311]. Определяя качества, необходимые для художника слова, Ч. Айтматов отмечал: «Писатель, конечно, должен от природы обладать способностью художественно мыслить, но формирование его таланта, его личности связано с определенной общественной средой, с духовным опытом, культурными традициями данной среды»; «детство – ядро будущей человеческой личности», «именно в детстве закладывается подлинное знание родной речи, именно тогда возникает ощущение причастности своей к окружающим людям, к окружающей природе, к определенной культуре» [10, с. 16–17].

Раннее детство будущего писателя прошло в Москве. Отец был одним из первых коммунистов-киргизов, слушателем Института красной профессуры, мать, по признанию писателя, была «грамотной, вполне современной женщиной», что позволило родителям приобщить сына к русской культуре и русскому языку [10, с. 16]. Бабушка же, «замечательная, мудрая, красивая» наставница, привила любовь к родному языку и познакомила с культурой киргизов. С пяти лет мальчик выступал в качестве переводчика в затерянном среди гор ауле – на родине отца, куда семья была вынуждена бежать после его ареста и где прошло детство и юность писателя.

Позиция писателя в дискуссии о двуязычии и путях развития национальных литератур (1967 г.) обусловлена принадлежностью к двум культурам. По мнению Айтматова, «хорошее знание другого языка отнюдь не помеха в художественном творчестве, а наоборот, есть подспорье, добавочный ресурс словесного и образного мировоззрения», в то же время «нельзя забывать о долге перед родным языком, родной литературой» [8, с. 348].

Наблюдения над авторскими переводами повестей на русский язык показали, что писатель «свободно ориентируется в стихии двух культур, двух литературных стилей, создается удивительный сплав национально-киргизского и национально-русского в речевых характеристиках героев, в авторской речи, в описаниях природы, в системе

художественно-изобразительных средств» [18, с. 52]. Переводы с киргизского на русский ранних повестей, выполненные самим автором, были подготовительным периодом к качественно новому этапу в творчестве прозаика. В процессе авторского перевода «идет расширение границ художественного мышления писателя, совершается дальнейшее обобщение, типизация художественных образов» [18, с. 52].

В семидесятые годы XX века в творчестве писателя происходит качественный скачок: «Жанровые границы повести, где основное действие замыкалось на судьбе отдельной личности, становятся узкими для писателя, стремящегося найти адекватные художественные формы потоку планетарного сознания» [14, с. 32]. Примечательно, что эти устремления совпадают с переходом на новый язык творчества – русский. Обращение к русскому языку диктовалось необходимостью приобщения к богатой традиции русского романа, прежде всего философского, к романским формам мышления, а через них – к мировому художественному опыту. В одном из интервью Ч. Айтматов признался, что, когда пишет по-русски, выражает себя «совершенно особым и неповторимым образом» [5, с. 159]. К данной мысли он возвращается неоднократно: «Писать и, следовательно, думать на русском языке для меня все равно что снимать широкоформатно. Опыт другого языка с большим «литературным стажем» и стоящей за ним культурой постоянно присутствует и помогает мне исподволь, самопроизвольно, как бы невидимо раздвигать рамки видения» [4, с. 369].

Благодаря переходу на русский язык, писатель смог перенести опыт русских романистов на родную почву, тем самым создав для младописьменной киргизской литературы новую художественную парадигму, что и обусловило ее ускоренное развитие в последней трети XX века. Русская литература, в свою очередь, получила мощную прививку в виде мифопоэтической струи иных форм мировосприятия, отмеченных острым ощущением корневой связи человека и природы, свойственным культуре кочевого народа, еще в начале XX века не имевшего собственной письменности, но обладавшего богатейшей устно-поэтической традицией. Для романной прозы самого писателя контаминация христианских и языческих мифов в едином, непроти-

воречивом ощущении живого космоса становится авторским опознавательным знаком.

Постоянная установка на «чужое слово», в качестве которого в ранний период выступает тюркский фольклор, в поздней прозе развивается за счет расширения художественного кругозора, включения универсальных мифологических элементов и мотивов мировых религий, а также рефлексии по поводу этико-философских концепций, связанных, прежде всего, с русской культурой.

При изучении многочисленных интервью и публицистических материалов невозможно не заметить, что большая доля высказываний писателя посвящена осмыслению слова и нравственному долгу художника. Особенно часто Айтматов ссылается на художественный и духовный опыт Л. Н. Толстого, уроки которого названы «уроками великого искусства», а сам классик русской литературы – «учителем жизни» [3, с. 319].

Наиболее близка Айтматову мысль Толстого о том, что важнейшая цель искусства – «заражать силой искусства, потрясать воображение и возвышать душу» [6, с. 161]. «Мерой художественного таланта писателя является именно сила эмоционально-нравственного воздействия его искусства на людей», – в этом, по убеждению Айтматова, заключается один из главных заветов классика [7, с. 319]. Жизненный и творческий путь писателя Айтматов называет подвигом: «Страшно помыслить, в схватку с какой чудовищной, видимой только ему силой, грозящей унизить и уничтожить в человеке человека, должен он был вступить. Решился бы он на этот подвиг, на эту борьбу, грозящую, казалось бы, неминуемым поражением, если бы им руководило что-нибудь иное, кроме великой любви к правде, к человеку?» [6, с. 161]. Заслуга этого «лучшего из людей», по словам Айтматова, состоит в том, что через посредство творческого слова он одарил человечество «верой в торжество добра над злом» [6, с. 161].

Нравственная проповедь классика звучит в последних романах современника: «Вечность вечна сама по себе, а человеку положено добиваться, продлевать кредит на вечность из рода в род единствен-

ным способом – нравственным самосовершенствованием ... Только искоренение бед и пороков каждым человеком, начиная с себя, и всеми вместе, всем родом людским, может обновить перспективу жизни... Нет, это не утопия. Это стезя выживания духа живого, иного пути нет» [9, с. 45]. Идея соборности, характерная для русской классической литературы XIX века, приобретает у Айтматова характер планетарного сознания: «Все мы в одной лодке, а за бортом – космическая бесконечность» [11, с. 552].

Отличительной чертой творчества прозаика является «нравственный императив», осознание нравственной ответственности за каждое слово, что неоднократно отмечалось исследователями. Жанровостилевая специфика произведений писателя заключается в том, что «над прозой Айтматова довлеет необходимость утверждения нравственного закона, где-то близкого к «нравственной упорядоченности» Т. Манна, но с большей свободой для движения, с меньшим риском превращения завета в теорию» [15, с. 172].

Сам писатель определяет судьбу творческой личности как «тяжелый и неизбежный путь поисков истины и красоты духа» [2, с. 119]. Вопрос о смысле жизни, по мысли художника, «каким-то образом заложен в духовном мире человека», и над ним «стоит мучиться». Он связан с верой в Бога, Бог определен как «форма нравственности, совести, самосознания» [1, с. 317].

Нравственно-эстетические искания Айтматова во многом опираются и на художественные открытия Серебряного века, о чем свидетельствует философия слова, выработанная в поздний период творчества писателя: «...нам доверен мировой разум, субстрат, вернее, ипостась вечности» [9, с. 45]. Слово, по Айтматову, вмещает в себя все три ипостаси сократовско-соловьёвского Бога – Истину, Добро и Красоту. Преосуществление его должно происходить в слове, прежде всего, в слове художника, со-творца Вселенной, ее земной ипостаси. «Творить можно словом, – озвучивает авторскую мысль герой романа «Тавро Кассандры» философ Борк. – На то нам и дано свыше слово. Все, что происходит в нас и с нами, вершится через слово, и все, что

рукотворно, в конечном счете – это реализация слова... слово – потенциал вечности, заключенной в нас. Мы умираем, а слово остается. И потому оно – Бог» [9, с. 43].

Г. Гачевым выдвинут тезис о формировании в творчестве писателя индивидуальной «веры-религии», в основание которой положено триипостасное Божество: Любовь, Слово, Судьба. «Любовь – “Альфа и Омега” айтматовского кредо. Слово – выше Судьбы», – пишет исследователь [17, с. 12]. Автор выразил это кредо устами героя последнего романа «Когда падают горы (Вечная невеста)»: «Слово выпасает Бога на небесах, Слово доит молоко Вселенной и кормит нас тем молоком из рода в род, из века в век. И потому вне Слова, за пределами Слова нет ни Бога, ни Вселенной, и нет в мире силы, превосходящей силу Слова, и нет в мире пламени, превосходящего жаром пламя и мощь Слова» [12, с. 123]. Г. Гачев называет процитированное изречение синтезом философских воззрений писателя: «тут и Бог – Слово (из Евангелия от Иоанна), притороченное к седлу родного кочевого быта, и сам Айтматов – акын и философ – импровизатор» [17, с. 12].

Для мировоззрения Айтматова характерна установка на понимание художественного слова как откровения: «У каждого в меру его сил есть своя высота. Судьбой мне было уготовано писательское перо. Если умело им воспользоваться, то сила слова может стать бесценным оружием» [13, с. 211]. «Как бы я мог писать, не веря в силу слова?» – ответил автор на вопрос, верит ли он, что литература может повлиять на ход истории и судьбу человечества. Множество статей и выступлений писателя, посвященных роли художественного слова в развитии человечества, – «Час слова», «Писатель – совесть своего времени», «Главная книга», «Обрести свою судьбу», «Ответственность перед будущим», «Собор всемирной литературы», «Духовная опора», «...И это слово – вместо души моей», «Оправдание за прожитые века», «Вдохновение, мастерство», «Человек и мир» и др. – красноречиво свидетельствуют о творческой и духовной преемственности Ч. Т. Айтматова в отношении лучших традиций русской классической литературы. Культура и искусство понимаются писателем как путь выживания для современного мира, путь, способный «возвысить дух гуманизма» и оправдать человека «как мыслящее существо» [3, с. 327].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айтматов Ч. Все касается всех // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 309–329.
2. Айтматов Ч. Духу Хельсинки альтернативы нет // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 118–124.
3. Айтматов Ч. «Мы изменяем мир, мир изменяет нас». Диалог с В. Коркиным // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 319–330.
4. Айтматов Ч. Орбиты взаимодействия // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 362–378.
5. Айтматов Ч. Разрывая дымовую завесу предубеждений // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 134–144.
6. Айтматов Ч. Час слова // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 146–164.
7. Айтматов Ч. Человек и мир // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 533–564.
8. Айтматов Ч. Человек между двумя языками // Айтматов Ч. Собр. соч. в 3-х т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 346–350.
9. Айтматов Ч. Т. Тавро Кассандры. Избранные произведения. – М.: ЭКСМО, 1995. – 432 с.
10. Айтматов Ч. Заметки о себе // Айтматов Ч. Собр. соч. в 7-ми т. – М., 1998. – Т. 7. – С. 14–25.
11. Айтматов Ч. Стала близкой Индия. Интервью с М. Салганик // Айтматов Ч. Собр. соч. в 7-ми т. – М., 1998. – Т. 7. – С. 422–427.
12. Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста). – СПб.: Издательский дом «Азбука – классика», 2006. – 480 с.
13. Айтматов Ч., Шаханов М. Плач охотника над пропастью (Исповедь на исходе века). – Алматы: Рауан, 1996. – 384 с.
14. Алтыбаева С. Л. Многоплановость как доминанта стиля Чингиза Айтматова // Чингиз Айтматов и литература Казахстана. Сб. научных статей. – Алматы, 2003. – С. 31–38.
15. Арутюнов Л. Национальный мир и человек // Советская литература и мировой литературный процесс. – М., 1982. – С. 171–176.
16. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1995.

17. Гачев Г. О том, как жить и как умирать // Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста). – СПб.: Издательский дом «Азбука – классика», 2006. – С. 5–16.
18. Тусупова А. К., Ахметова Г. С. Освоение художественного мира Ч.Айтматова в англоязычных странах и авторские переводы // Чингиз Айтматов и литература Казахстана. Сб. научных статей. – Алматы, 2003. – С. 46–52.

Т. В. Сафарова

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств*

РАННИЕ ПЕСНИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ

О ранних, так называемых «блатных», песнях Высоцкого (1961–1964 гг.) писали уже немало [см., например, работы А. Скобелева и С. Шаулова, Т. Барановой, Н. Шафера, Е. Сергеева и др.]. При всем разнообразии проблем, поднимаемых в этих исследованиях, практически в каждом из них лейтмотивом звучит одна и та же мысль: ранние песни Высоцкого принципиально отличаются от подлинного блатного фольклора. Чаще всего говорится о пародировании поэтом блатной лирики. При этом отношение к последней почти всегда однозначно негативное. Так, по мнению Е. Сергеева, «Высоцкий не новую волну блатной песни породил, а, напротив, спародировав блатную лирику, уничтожил её» [1, с. 121]. Встречается также мнение, что ранние песни Высоцкого – не что иное, как воспевание жизни уголовников, полной опасностей и приключений и потому притягательной для «вполне благополучных мальчиков из приличных семей». «Здесь воплощается жесткий, максималистский пафос вчерашнего подростка, который проверяет себя и ровесников по беспощадному нравственному уставу заманчивого в своей некнижной романтике преступного мира...», и, таким образом, песни эти заранее исключают «всякий лирический серьёз» [2, с. 79.]. Не следует также игнориро-

вать и мнение самого поэта, который в одном из интервью объяснил обращение к блатной песне «поиском формы».

В данном исследовании мы попытаемся показать не различия между ранним творчеством Высоцкого и блатным фольклором, которые, бесспорно, имеются, а их близость, обусловленную, в первую очередь, особенностями авторского мироощущения, его тесным слиянием с народным сознанием в бесконечном разнообразии его проявлений.

Прежде всего, отметим, что понятие блатной лирики довольно широкое, включающее в себя как тюремные песни, так и такие жанры городского фольклора, как жестокий (городской) романс и дворовая песня. Все эти жанры имеют глубокие корни, уходящие в толщу народного сознания и творчества. К сожалению, исследовательских работ, посвященных блатной песне как жанру или, точнее, жанровой разновидности песен лирических, – единицы. Вероятно, причина такого откровенного неприятия блатного фольклора большинством интеллигенции заключается в том, что роль положительного героя отводится в нем вору, рецидивисту, а то и убийце, одним словом, – преступнику. А само преступление не только не получает негативной оценки, но рассматривается как обычное явление. Совершенно иной (прямо противоположный) взгляд на эту проблему содержится в работе А. Терца «Отечество. Блатная песня» [3], на которую мы будем неоднократно ссылаться.

Какие бы претензии ни предъявляли к блатным песням (вплоть до их духовной ограниченности – см., например, [4, с. 330]), неправомерно отрицать тот факт, что неподцензурной, криминальной лирике удалось на многие годы завоевать любовь народа. В чем причина её популярности?

Не случайно, что блатная песня «вошла в моду» именно в конце 1950-х, то есть в эпоху хрущевской «оттепели», развенчания культа личности и массовой реабилитации после XX съезда КПСС. Из лагерей стали выпускать политзаключенных. Таким образом, распространение «блатной» песни имело общественно-политическую, «оттепельную» подоплеку, ассоциировалось с возвращением свободы,

в том числе и свободы слова (как оказалось впоследствии, весьма ограниченной).

Современная блатная песня представляет собой синтетическое жанровое образование, контаминирующее «жестокий романс» (романтически переработавший сюжет народной баллады) и тюремные, каторжные песни, возникшие на основе старинных разбойничьих песен. В ранних песнях Высоцкого проступает традиция то «жестокго романса» («Татуировка»), то «тюремной» песни («Зэка Васильев и Петров зэка»), опосредованная более поздними фольклорными жанрами. Но неизменным остается балладный принцип их организации, лежащий в основе указанных жанров и предполагающий фабульное повествование, установку на пение, обращение к исторической, любовной, социальной проблематике, разрабатываемой в трагикодраматическом ключе.

Обратимся к истокам. «Народная песня, – писал в свое время известный этнограф и фольклорист Н. И. Костомаров, – имеет преимущества перед всеми сочинениями: песня выражает чувства не выученные, движения души не притворные. ...Народ в ней является таким, каков есть: песня – истина» [5, с. 10]. Согласно любой жанровой классификации, в народной лирике выделяется группа песен «удалых» или «разбойничьих», а также – примыкающих к ним «тюремных». Песни эти, как и любые другие лирические произведения, раскрывают внутренний мир человека (но не простого крестьянина, а поставленного в сложные обстоятельства бесстрашного «разбойничка»), описывают его психологические переживания. Как известно, жанровый потенциал тюремной песни предполагает некоторый драматизм чувств и поступков персонажей:

Я с дороженьки, добрый молодец, ворочуся,
Государыни своей матушки спрошуся:
«Ты скажи, скажи, моя матушка родная,
Под которой ты меня звездой породила,
Ты каким меня и щастьем наделила?» [6, с. 241].

Ещё в большей степени драматизация, выставление чувств напоказ характерны для жестокого романса, который своим надрывным тоном особо выделяется среди традиционных жанров русского фольклора.

Надрывность проявляется и в особой обостренности, страстности чувства, а также в пристрастии к ужасным сценам и деталям:

Со слезой раздирающей муки
Я на труп её жадно припал
И холодные, мертвые руки
Так безумно, так страстно лобзал [7, с. 116].

Давно отмечено, что все разбойничьи песни глубоко проникнуты духом народного вольнолюбия; типичные мотивы их содержания – это расправа с губернатором или помещиком, воспоминания узника о былой свободе и поиски путей к ней.

Стремление к свободе – одна из основных черт, характерных и для героев блатных песен Высоцкого, именно она, по мнению поэта, определяет смысл жизни человека в мире («Срок закончится – я уж вытерплю, / И на волю выйду как пить...», «Нет, хватит, – без Весны я больше не могу!» и др.). Причем деяния разбойников в удачных песнях передаются не как бандитские поступки, а как одна из форм социальной мести. Поэтому-то они и не желают называться «разбойниками»:

Называют нас ворами, разбойниками,
А мы, братцы, ведь не воры, не разбойники,
Мы люди добрые, ребята все поволжские [8, с. 112].

В унисон с ними звучат слова лирического героя из песни Высоцкого, который, в свою очередь, совершив противоправные действия, отнюдь не считает себя «рецидивистом»:

Брось, товарищ, не ершись,
Моя фамилия – Сергеев,
Ну а кто рецидивист –
Ведь я ж понятия не имею... [9, с. 50].

В старинных разбойничьих песнях образ «разбойничка» рисовался, как правило, общефольклорными художественными средствами и приемами. Ср., например:

Не кукушица во сыром бору скуковала:
Во невольюшке добрый молодец слёзно плачет,
Во слезах он своей сударушке письма пишет:
«Растоскуйся по мне, любезная, разгорюйся!
Уж я сам по тебе, любезная, стосковался,

Я малёшенек после батюшки сын остался.

Я родительницы своей матушки не запомню...» [6, с. 245].

В современном же блатном фольклоре (а зачастую и у Высоцкого) протест против норм общественной жизни, потребность в свободе и независимости проявляются порой в «уродливой» (как в нравственном, так и в эстетическом отношении) форме. Стилевой чертой этого поджанра становится нарушение каких бы то ни было норм. Тут и обилие жаргонизмов и просторечий (а то и нецензурной лексики), примитивность рифм, «убогость» сюжета (если таковой имеется), не свойственная фольклору конкретность ситуаций.

Как известно, фольклор не является застывшей, неизменной системой; он живет и развивается, причем зачастую – по законам, совершенно не приемлемым для литературной традиции. Нормы этих двух явлений очень сильно отличаются друг от друга. И блатная песня по нарушению норм иной раз переходит все допустимые границы, рискуя остаться «изгоем» для фольклористов.

Однако как нет причин отделять от народа людей, оступившихся в жизни, осужденных, так и нет причин не считать народными *блатные песни*, которые тесно связаны с народной жизнью, с народным мировоззрением. Нам кажется, что, исследуя современный городской и тюремный фольклор, необходимо рассматривать его как национальное, самобытное, всеобщее явление, имеющее непосредственное отношение к русскому менталитету. И акцент, в первую очередь, нужно делать не на том, кто поёт, а о чём и как поют. «Посмотрите: тут всё есть, – пишет А. Терц. – И наша исконная, волком воющая грусть-тоска – вперемежку с диким весельем, с традиционным же русским разгулом. ...И наш природный максимализм в запросах и попытках достичь недостижимого. Бродяжничество. Страсть к переменам. Риск и жажда риска... вечная судьба-доля, которую не объедешь. Жертва, искупление...». И далее: «Блатная песня тем и замечательна, что содержит слепок души народа (а не только физиономии вора), и в этом качестве может претендовать на звание национальной русской песни, обнаруживая – даже на этом нищенском и

подозрительном уровне – то прекрасное, что в жизни скрыто от наших глаз» [3, с. 161, 166].

Именно отражение этих исконно русских, зачастую противоречивых черт национального характера и роднит тюремный фольклор с ранними песнями Высоцкого. Добавим к этому пылкость чувств и экспрессивность переживаний, юмор, пронизывающие те и другие, и, конечно же, их невероятную искренность. Кроме этого, следует отметить ещё одну особенность, характерную как для традиционных блатных, так и для песен Высоцкого, – это установка на игру, театральность. «Люди здесь уже как будто не живут, а непрестанно играют, выкладывая ставкой на стол свои и чужие жизни» [3, с. 164].

Я сын чародея, преступного мира.

Я вор, меня трудно полюбить...

– сообщает о себе персонаж одной из традиционных блатных песен [3, с. 162].

Передо мной любой факир – ну просто карлик,

Я их держу за самых мелких фраеров...

– словно дополняет предыдущий портрет герой одной из песен Высоцкого.

Таким образом, жанр «блатной песни» Высоцкого инспирирует прием лицедейства как способ выражения авторской позиции, что обусловлено усвоением автором не только литературных, но и фольклорных традиций, которые адсорбировали особенности национального характера, в частности, артистизм, эмоциональность, искренность, элементы «устного мышления», ироничное, а порой – сатирическое отношение к самому себе и к окружающим.

Не следует также забывать о том, что на формирование лицедейских интенций Высоцкого безусловно повлияла его актерская деятельность, эстетические установки Театра на Таганке, ориентировавшегося, как известно, на драматургию Брехта, восходящую, в свою очередь, к народным истокам, к традициям городского народного театра, «театра улиц».

Что же касается сцен, изображающих разного рода хулиганские действия, грабежи и даже убийства, без которых не обходится блат-

ная песня, отметим следующее: во-первых, нельзя сказать, чтобы «блатная классика» (как, впрочем, и произведения Высоцкого) изобиловала ими: они встречаются далеко не в каждой песне. Во-вторых, присутствие вышеупомянутых сцен – это, скорее, следование жанровой традиции, чем намеренное смакование жестокости. Ведь художественный мир блатной песни – это мир сверхнапряженный, мир злодеев и их жертв, причем и те и другие всё время как бы находятся на грани жизни и смерти.

Подобное миропонимание (в основе которого – стертость различий между жизнью и смертью, отсутствие противопоставления временного мира, окружающего человека, миру вечному, вневременному) весьма характерно для жестокого романа, в котором рассказ часто ведется от лица погибших, но торжествующих моральную победу героев (как бы с того света). Заметим, что такой взгляд на мир, где всюду – только злодейство и страдания, нисколько не умаляет ценности жанра с нравственной точки зрения, но является свидетельством того, как разрушались традиционные религиозные и мифологические представления и люди испытывали острое чувство враждебности окружающего мира, духовной незащищенности и жизненного краха.

А в-третьих, и это главное, в поэтическом контексте целого произведения сцены насилия носят, скорее, условный, декоративный характер: что-то вроде «бала-маскарада» из одноименного стихотворения Высоцкого. «Они лишены буквального содержания и воспринимаются как яркий спектакль» [3, с. 164]. Гиперболизация вообще присуща произведениям народного творчества; и в блатной песне она является одним из характернейших поэтических приемов, используемых, кстати, не только при описании вышеупомянутых действий, но и – чувств персонажей. При всей своей искренности они переживают, страдают и радуются – ещё и напоказ:

...И убийца, бледнее, чем мел,

Труп схватил, с ним танцуя, запел... [3, с. 164].

Ср. с фрагментом из старинной блатной песни «Поеду я в город Анапу»:

И брошусь под поезд я дачный,

Улыбаясь из-под колес... [10, с. 13].

Зачастую такое «циркачество» служит созданию комического эффекта и именно с этой целью часто встречается у Высоцкого:

Я был молодой, и я вспыльчивый был –

Претензии выложил кратко –

Сказал ей: «Я Славку вчера удавил, –

Сегодня ж, касатка, тебя удавлю для порядка!» [9, с. 53]

Итак, в образах хулиганов, воров, рецидивистов из традиционных блатных песен, имеющих свой взгляд на мир, свои жизненные ценности, свои незатейливые мечты, причудливо отразились некоторые черты национального характера, без которых портрет нашего народа был бы неполон. И, на наш взгляд, обращение Высоцкого к «грязным темам» – это прежде всего обращение к народному мироощущению в его национальном варианте, поскольку это мироощущение было присуще самому поэту.

Некоторые исследователи, стремясь подчеркнуть принципиальное отличие традиционной *блатной* лирики от ранних произведений Высоцкого, отмечали, что настоящий блатной мир не принял его песен с уголовной тематикой. Нам трудно судить о популярности или непопулярности его творчества в преступном мире, однако непринятие им песен Высоцкого вполне объяснимо. Причина, наверное, в том, что ранние произведения поэта зачастую носили характер подражания настоящим тюремным песням (заимствование строк, ритма, размеров, образов, а иногда и парафразирование текста «блатной» песни в целом). Ср.:

у Высоцкого:

Воть раньше жизнь!

И вверх и вниз

Идешь без конвоиров,

Покуришь план,

Идешь на бан

И щиплешь пассажиров

[3, с. 165].

в блатной песне:

Ой, планчик, ты планчик!

Ты Божия травка!

Зачем меня мать родила?!

Как планчик закуришь,

Всё горе забудешь

И снова пойдешь воровать

[9, с. 71].

Квазиблатные песни Высоцкого были отвергнуты настоящими уголовниками потому, что люди этого круга продолжали исполнять свои песни аналогичного стиля и содержания, разница лишь в том, что оригинальные «блатные» песни были включены в фольклорную традицию и на протяжении многих десятилетий передавались из поколения в поколение. Как известно, для народной лирики, достигшей своего расцвета ещё в XVIII веке, был характерен веками сложившийся поэтический стиль и язык, ей был доступен огромный арсенал самобытной поэтики, устоявшиеся жанровые и композиционные формы, с которыми соперничать лирике книжной всегда было непросто.

Однако хотелось бы обратить внимание на следующий факт. В той среде, где подлинная блатная лирика была малоизвестна, песни Высоцкого получили самое широкое распространение (в том числе и среди интеллигенции). В первый сборник городского фольклора [см.: 11] вошли самые любимые народом песни, которые существуют в его памяти уже десятки лет. Все они были присланы в нескольких вариантах, и среди них есть несколько песен Высоцкого, причем все они – из так называемого «блатного цикла» («Это был воскресный день...», «У тебя глаза как нож...» и др.). Тексты их иногда несколько отличны от текстов поэта, сравним, например:

У Высоцкого

У тебя глаза как нож,
Если прямо ты взглянешь,
Я забываю, кто я есть
и где мой дом.

В сборнике

У тебя глаза как нож,
Если прямо ты взглянешь,
Я говорю, где я живу,
и где мой дом...

Но в этом еще одно доказательство того, что песни эти, как истинные произведения фольклора, передаются из уст в уста, что мироощущение человека, их создавшего, не отделимо от народного.

И тем не менее, вряд ли стоит полностью отождествлять смысловую природу блатных песен и произведений Высоцкого. Какой бы несвободной не была жизнь вне тюрьмы, для «настоящих» блатных песен она свободнее, лучше, желаннее тюремной. «В тюремном квадрате, сквозь решетку небо, говорят, голубее: а значит, оно реальнее затрапезных небес. Может быть, только там оно и реально (и в этом значение, в частности, блатной песни)...» [3, с. 162].

И если героев этих песен тюрьма страшит, прежде всего, потерей свободы самой по себе, то «преступники» Высоцкого, оказавшись в руках правосудия, не столько сетуют на потерю свободы (ведь в догматическом мире тоталитаризма они её и не имели), сколько на загубленную душу (ср.: «Загубили душу мне, отобрали волю...»). Поскольку, какой бы недобропорядочной не была их жизнь и противозаконной — их деятельность, всё это можно рассматривать как выражение протеста против той социокультурной ситуации, которая сложилась в 1960-е годы.

И тут следует сделать очень важное, на наш взгляд, замечание. Ранние песни Высоцкого необходимо рассматривать в контексте всего его творчества, где лейтмотивом проходит мысль о том, что тоталитарное общество подавляет, угнетает, не дает развиваться личности (зачастую скрытая в подтексте). И рассматриваемые в этом параграфе песни не являются исключением. По Высоцкому, реальная действительность — та же тюрьма или, в свою очередь, отличается от неё незначительно (ср.: «Думал я — наконец не увижу я скоро лагерей, лагерей, — / Но попал в этот пыльный расплывчатый город без людей, без людей» [9, с. 83]).

Отсюда возникают многочисленные поэтические противоречия, связанные прежде всего с проблемой свободы-несвободы человека при тоталитарном режиме. Не решая полностью эту проблему, песни Высоцкого заставляют нас задуматься (и в этом тоже их отличие от настоящих блатных песен): имеет ли такое общество право наказывать, вершить правосудие, если оно само преступно? И как бы подводя итог, герой Высоцкого выносит приговор: «Зачем мне быть душою общества, / Когда души в нем вовсе нет?!» [9, с. 20].

Не подлежит сомнению, что блатные песни Высоцкого, безусловно, явление литературы, а не фольклора. Однако понять их художественное своеобразие невозможно без обращения к опыту народного творчества. А обратившись к ним, понимаешь, насколько, с одной стороны, поэт укоренен в традициях, а с другой — как он по-новому трансформирует их, в высшей степени неожиданно и поэтически оригинально.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. – 1987. – № 4.
2. Баранова Т. «Я пою от имени всех...» // Вопросы литературы. – 1987. – № 4.
3. Терц А. Отечество. Блатная песня... // Нева. – 1991. – № 4.
4. Поляков О. Бард Высоцкий, русский язык и русское Возрождение. О «блатной классике» В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М., 1999. – С. 330–333.
5. Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии. – М., 1843.
6. Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия / Под ред. А. М. Новиковой. – М., 1971.
7. Кофман А. Жестокий романс // Русская литература. Ч. 1. От былин и летописей до классики XIX века. – М., 1998. – С. 112–118.
8. Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. – М., 1983.
9. Высоцкий В. С. Сочинения: в 2-х томах. – М., 1991.
10. Шафер Н. О так называемых «блатных песнях» Владимира Высоцкого // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 19, 20, 21.
11. «В нашу гавань заходили корабли...». – Пермь, 1995.

Н. И. Быкова

Омский государственный университет

им. Ф. М. Достоевского

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИЛАНА КУНДЕРЫ

Литературное наследие славянского мира велико и разнообразно. Российскому читателю хорошо известны и интересны многие произведения блистательной плеяды представителей многообразного славянского сообщества.

Среди любимых и почитаемых авторов Милан Кундера – один из самых выдающихся прозаиков современности. М. Кундера обучался на философском факультете Карлова университета в Праге, первые романы писателя были изданы на чешском языке, затем автор был приглашен на должность профессора Реннского университета во Франции, поэтому поздние произведения издавались на французском.

Вершиной творчества Милана Кундеры по праву считается интертекстуальный роман «Невыносимая легкость бытия».

Интертекстуальное мировосприятие, умение увидеть явления жизни и различные социальные процессы многоаспектно, многозначно и неординарно в контексте переосмысления современной философии и мировой литературы позволяет по-настоящему переосмыслить собственное отношение к современному миру и человеку.

С первых страниц романа Милан Кундера погружает читателя в атмосферу серьезных размышлений о жизни, рассуждая об идее вечного возвращения. Мысль о вечном возвращении тревожила Ф. Ницше, который в своих парадоксальных рассуждениях не раз возвращался к этой теме.

Осмысливая многие философские тезисы, герои романа вслед за Ф. Ницше размышляют о круговороте жизни во вселенной и на земле.

Идея вечного возвращения загадочна, и Ницше поверг ею в замешательство прочих философов: представить только, что когда-нибудь повторится все пережитое нами и что само повторение станет повторяться до бесконечности! Что хочет поведать нам этот безумный миф?

Миф вечного возвращения *per negationem* (в отрицании) говорит, что жизнь, которая исчезает однажды и навсегда, жизнь, которая не повторяется, подобна тени, она без веса, она мертва наперед, и как бы ни была она страшна, прекрасна или возвышенна, этот ужас, возвышенность или красота ровно ничего не значат...

Если бы Французской революции суждено было вечно повторяться, французская историография куда меньше гордилась бы Робеспьером. Но поскольку она повествует о том, что не возвращается, кровавые годы претворились в простые слова, теории, дискуссии и,

став легче пуха, уже не вселяют ужаса. Есть бесконечная разница между Робеспьером, лишь однажды объявившемся в истории, и Робеспьером, который вечно возвращался бы рубить французам головы.

Итак, можно сказать: идея вечного возвращения означает определенную перспективу, из ее дали вещи предстают в ином, неведомом нам свете; предстают без облегчающего обстоятельства своей быстротечности. Это облегчающее обстоятельство и мешает нам вынести какой-либо приговор. Как можно судить то, что канет в Лету? Зори гибели озаряют очарованием ностальгии все кругом; даже гильотину...

«Это примирение... вскрывает глубоко нравственную извращенность мира, по сути своей основанного на несуществовании возвращения, ибо в этом мире все наперед прощено и, стало быть, все цинично дозволено» [1, с. 5–6].

Полифоничный роман Милана Кундеры интересен с разных точек зрения: и в аспекте проблематики, и в аспекте сюжетно-композиционной организации.

Повествование ведется от третьего лица. Повествователь не является действующим лицом, однако именно он главный герой, так как ведущее место в произведении занимают его рассуждения о мотивах поведения героев и смысле человеческого бытия. Описывая события, происходящие с героями, повествователь старается создать иллюзию объективного стороннего наблюдателя, комментирующего, но не оценивающего события. Присутствие повествователя ощущается постоянно благодаря напоминаниям о себе, повторами описаний одних и тех же событий, которые кажутся ему особенно важными, репликами, привлекающими внимание читателя к тем или иным фактам. Таким образом, перед читателем возникает картина, воссоздающая не столько мысли и чувства героев, сколько описывающая размышления повествователя по поводу происходящих событий.

Полифоничность романа заключается и в том, что мы слышим героев, и в том, что субъективный повествователь постоянно присутствует в ткани произведения как один из героев, и в том, что мысли читателя, к которым постоянно обращается текст, также звучат в нашем сознании по ходу прочтения.

Непосредственно обращаясь к читателю, напоминая о чем-то, часто повторяя какие-то эпизоды, автор помещает читателя в ситуацию потенциального собеседника.

Фактически, события, происходящие с героями, – это материал для философских раздумий, отталкиваясь от которых, строятся рассуждения о предназначении человека, о нравственности его поступков, о душе и теле, о низменном и прекрасном. Повествователь предстает перед читателем как философ и психоаналитик, пытающийся проанализировать на его глазах поступки героев.

Чрезвычайно важное место в композиционной структуре романа занимают философские отступления, которые строятся по определенной схеме. Сначала выдвигается какой-либо тезис или дается определение понятию, которое в дальнейшем путем логических умозаключений будет рассмотрено с разных сторон, что предоставляет возможность дать новое определение понятию, отличное от первоначального, раскрывающее данное явление с изначальной или с шокирующе необычной стороны.

В качестве примера можно привести рассуждения о головокружении – это понятие, к которому автор обращается на протяжении всего романа. Оно воспринимается и как страх падения, и как глубокая пустота, которая влечет и манит, пробуждает, как это ни странно, тягу к падению, которому человек в ужасе сопротивляется. Головокружение – это и опьянение слабостью, когда человек хочет быть слабым. Тереза «мечтала сделать нечто такое, что перечеркнуло бы дорогу назад. Она мечтала грубо изничтожить прошлое своих последних семи лет. Это было головокружение. Одурманивающая, непреодолимая тяга к падению.

Мы могли бы назвать головокружение опьянением слабостью. Человек осознает свою слабость и старается не противиться, а, напротив, поддаться ей. Опьяненный своей слабостью, он хочет быть еще слабее, он хочет упасть посреди площади передо всеми, хочет быть внизу и еще ниже, чем внизу» [1, с. 36].

Одним из главных ставится вопрос, на который предназначено ответить все повествование: что предпочтительнее – тяжесть или легкость бытия?

Этот вопрос в шестом веке до Рождества Христова задавал себе Парменид. Парменид ответил, что тяжесть негативна, легкость позитивна. «Прав ли он был?» – задает себе вопрос автор. Противоположность «тяжесть – легкость» представляется ему как самая загадочная и многозначительная из всех противоположностей, так как нет никакого сравнения, ведь человек проживает всю свою жизнь разом, впервые и без подготовки. Как если бы актер играл свою роль в спектакле без всякой репетиции.

«Но чего стоит жизнь, если первая же ее репетиция есть уже сама жизнь?» – задумывается рассказчик вслед за автором и приходит к мысли, что жизнь всегда подобна наброску, хотя и «набросок» не точное слово, поскольку набросок – это начертание чего-то, тогда как набросок, каким является наша жизнь, – это начертание «к ничему», так и не воплощенное в картину.

Пармениду противопоставлен Бетховен, для которого тяжесть является чем-то положительным. Его выражение «Es muss sein!» («Это должно быть!») становится ведущим лейтмотивом произведения. «”Der schwer gefasste Entschluss” (тяжко принятое решение) связано с образом судьбы; тяжесть, необходимость и ценность суть три понятия, внутренне зависимые друг от друга: лишь то, что необходимо, тяжело, лишь то, что весит, имеет цену... величие человека мы усматриваем в том, что он несет свою судьбу, как нес Атлант на своих плечах свод небесный» [1, с. 18–19].

Судьбы героев произведения являются ответом на поставленные вопросы. Каждым из них движет какое-то определенное чувство. Жажда предательства опьяняет Сабину, перед «зовущим горном» которой героиня не может устоять. Томашем движет стремление к легкости бытия, которое сводит смысл его жизни к эротическим похождениям. Терезу влечет непреодолимая тяга к падению, головокружению, захватившему и ее мужа, который по воле обстоятельств попадая во власть Терезиной слабости, из талантливого хирурга превращается в мойщика окон.

Важное композиционное значение выполняет в тексте «Краткий словарь непонятных слов», входящий в третью часть романа «Слова непонятные». Здесь через соотношение восприятий определенного

понятия двумя героями (Сабиной и Францем) автор пытается переосмыслить многие человеческие проблемы, такие, как верность и предательство, свет и тьма, музыка, красота, сила и другие.

В качестве примера можно привести размышления о верности и предательстве в жизни героев. Автор пишет, что для Франца верность – первая из всех добродетелей, которая создает единство жизни, в противном случае жизнь, не объединенная верностью, распалась бы на «тысячу черепков», тысячу минут разрозненных впечатлений. Его способность быть верным рождена детскими ощущениями, любовью к матери. В противоположность Францу Сабину завораживает предательство. Это чувство также уходит корнями в детство, оно связано с образом отца.

Сабина воспринимает предательство как возможность «нарушить строй и идти в неведомое», так как нет ничего более прекрасного, чем путь в неведомое. Именно жажда предательства заставляет ее, наперекор всем, выйти замуж за человека, которого она почти не любит, выпивоху и скандалиста.

Первое предательство (отказ от жизненных ценностей родителей) непоправимо, и Сабина ощущает, что оно порождает цепь других предательств, каждое из которых все более и более отдаляет его от исходного. Эту цепную реакцию трудно остановить, поэтому она уходит от мужа и объясняет свое поведение жаждой предать собственное предательство.

Философски неоднозначно и интеллектуально многопланово подходит автор и к освещению категорий «свет» и «тьма». Сабина воспринимает жизнь как процесс созерцания того, что уместается между сильным, слепящим светом и полной тьмой. За этими границами кончается жизнь, поэтому любые крайности героиня воспринимает как замаскированную жажду смерти.

В сознании практичного Франца свет ассоциируется с его источником (солнце, лампа и тому подобное); тьма – с блаженством, бесконечностью, это чистая, совершенная тьма без образов видений, которую каждый из нас носит в себе. Такого рода тьма воспринимается Сабиной как простое несогласие с увиденным, отрицание увиденного или отказ видеть то, что неприятно.

Таким образом, используя противоположности сознания и парадоксы, автор подводит читателя к размышлениям о многих проблемах философского и нравственного плана.

Идея вечного возвращения и круговорота в природе находит свое отражение и в композиции романа. Сюжет в произведении движется по кругу, по своеобразной спирали, периодически возвращаясь назад. Подобный прием не случаен. Тем самым автор как бы говорит нам, что все в мире повторяется, наши индивидуальности канут в Лету. Именно с этой мысли начинается роман, с рассуждения о возможности вечного возвращения.

Кольцевая композиция изначально прослеживается по оглавлению. Первая и пятая части романа называются одинаково – «Легкость и тяжесть», вторая и четвертая – «Душа и тело». Более того, пятая часть начинается с описания событий, уже известных читателю по первой части. Следует отметить, что это не слепое повторение, а новый виток спиралевидного сюжета, так как события рассматриваются под иным углом зрения.

Размышляя над судьбами героев, читатель приходит к выводу, что они подчинены основной идее романа – ответить на вопрос, что предпочтительнее: тяжесть или легкость бытия?

Многозначность романа М. Кундеры проявляется и в интертекстуальности. В произведение вводятся размышления о древнегреческом мифе о царе Эдипе, которые поднимают важнейшую проблему – проблему нравственной ответственности человека за содеянное.

Милан Кундера задает вопрос: может ли человек быть освобожден от ответственности лишь на том основании, что он не знает о причиняемых им бедах или заблуждается? Однозначного ответа не может быть, слишком сложны сопутствующие обстоятельства в каждом индивидуальном случае. Автор не призывает к всеобщей расправе, не подстрекает к «охоте на ведьм». Речь в данном случае идет о личной нравственной ответственности. Именно поэтому столь важную роль в произведении играет миф об Эдипе, ведь он вынес приговор сам себе.

«Эдипов» комплекс (чувство вины, жалости) частично послужил причиной того, что соединились судьбы главных героев, Терезы и Томаша. Позднее статья об Эдипе, написанная героем случайно, под впечатлением о прочитанных событиях, сыграла трагическую роль в дальнейшей жизни героев, лишила Томаша работы и друзей.

Отдельные части произведения, такие, как «Душа и тело», опускают читателя с высоты интеллектуальных раздумий на бытовую почву семейных взаимоотношений Терезы и Томаша. Главную проблему в жизни героев создают бесконечные измены Томаша и постоянная ревность Терезы.

Важное место в композиционном построении романа занимают сны, элементы которых лейтмотивами проходят через все повествование. В произведении практически отсутствует внутренний монолог как художественный прием, и в этом случае сон помогает в яркой, образной форме понять внутренний мир героя, его состояние в определенный период жизни. Например, многое в поведении Терезы объясняет сон, в котором Томаш отправляет ее на добровольный расстрел. Здесь раскрывается ощущение героиней своей ненужности, которое она испытывает после многочисленных измен мужа.

Сны повторялись, как темы с вариациями. Сны Терезы можно разделить на три группы. Во-первых, ей часто снились сны о кошках, которые прыгали на лицо и впились когтями в кожу. Мы можем найти для этого достаточно простое объяснение: «кошка» в чешском аргументе означает «красивая женщина». Тереза постоянно чувствовала угрозу, исходящую от всех женщин, так как все они были потенциальными любовницами Томаша, и она боялась их. В другом цикле снов ее посылали на смерть. В третьем цикле она была мертвой.

Томаш не мог прекратить свои эротические похождения, так как это противоречило бы его жизненной позиции, легкости, к которой он всегда стремился. Нет, он не мог. Это разрушило бы его. У него не было сил побороть тягу к другим женщинам. Да он и не видел в этом нужды. Никто не знал лучше, чем он, что все его похождения ничем не угрожают Терезе. Так надо ли отказываться от них? Ему казалось

это столь же бессмысленным, как если бы он ни с того ни с сего перестал ходить на футбол.

Но можно ли при этом говорить о радости? Уже в ту минуту, когда он шел к своей очередной любовнице, он испытывал к ней неприязнь и зарекался больше никогда не встречаться с нею, так как в эту минуту перед его мысленным взором вставала Тереза. «За ним захлопнулась ловушка: в минуту, когда он шел к любовнице, он переставал желать ее, но стоило ему остаться хоть на один день без женщины, как он уже набирал номер телефона, мечтая о встрече с одной из них.... Положение его было отчаянным: для любовниц он был отмечен постыдным клеймом своей любви к Терезе, для Терезы – постыдным клеймом своих любовных походов» [1, с. 14].

Именно ревность становится для Томаша самым тяжким бременем, от которого он избавляется лишь незадолго до смерти. Остальные удары судьбы переносятся им более или менее стойко, так как герой не придает им особого значения, стремясь к легкости бытия. Пройдя через жизненные испытания, совершив долгий путь от талантливому хирурга до шофера, Томаш, наконец, освобождается от своей страсти к любовным походам и только в этот момент чувствует себя умиротворенным и счастливым, приобретя долгожданную «легкость».

Тереза, в свою очередь, также пытается научиться легкости, перестать слишком серьезно относиться ко всему происходящему. Лишь спустя десять лет совместной жизни Тереза осознает, что все время пользовалась своей слабостью во вред мужу. Ее слабость была агрессивной, принуждающей его уступать, тем самым подталкивая его к пути падения.

В произведении присутствует и вторая сюжетная линия романа, обрисованная схематично. Части третья и шестая («Слова непонятные» и «Великий поход») рассказывают о Сабине и Франце.

Сабину и Франца объединяет с Терезой и Томашем общность мироощущения. Сабина, одна из постоянных эротических подруг Томаша, также всегда стремилась к легкости бытия и так же, как Томаш, платила всей своей жизнью за это стремление.

«Жизненную драму всегда можно выразить метафорой тяжести. Мы вынесем эту тяжесть или не вынесем, рухнем под нею или поборемся, проиграем или победим. Но что, в сущности, случилось с Сабиной? Ничего. Она покинула одного мужчину, потому что хотела его покинуть... Ее драма была не драмой тяжести, а легкости. На Сабину навалилась не тяжесть, а невыносимая легкость бытия» [1, с. 56].

До этого момента предательства наполняли ее возбуждением и радостью от того, что перед нею расстилается новая дорога и в ее конце – новый вираж предательств. Но что, если однажды эта дорога кончится? Можно предать всех: родителей, мужа, любовь, родину. Но когда уже нет ни родителей, ни мужа, ни любви, ни родины, что еще остается предавать?

Сабина не осознавала причины своих поступков: цели, которые преследует человек, ему неведомы. Но теперь она ощущает пустоту. Невыносимая легкость бытия – это ли цель? А что, если пустота и была целью всех ее предательств?

Интересным композиционным приемом является повтор одного и того же события. Это дает возможность увидеть многие проблемы и поведение героев под иным углом зрения.

Читатель в третьей части романа узнает о гибели Терезы и Томаша из письма, присланного Сабине. Сын Томаша сообщает об автомобильной аварии. Четвертая часть возвращает нас назад к истории жизни главных героев, а в шестой части снова упоминается об их гибели. Тем неожиданнее седьмая часть «Улыбка Каренина» вновь переносит читателя ко времени проживания Терезы и Томаша в деревне. Таким образом, действие делает очередной скачок во времени.

Роман завершается описанием праздничного вечера, на котором главные герои отдыхают после того, как мы дважды узнаем об их смерти. Это создает определенный эмоциональный фон восприятия всего прочитанного.

Этой же цели служит и тот факт, что роман заканчивается на той же ноте, на которой начинается: сливаются воедино две нераздели-

мые противоположности. Тереза испытывает в тот момент удивительное счастье и такую же удивительную грусть. Грусть вызывалась воспоминаниями о прожитых годах, счастье – осознанием единства с любимым человеком. «Грусть означала: мы на последней остановке. Счастье означало: мы вместе. Грусть была формой, счастье – содержанием. Счастье наполняло пространство грусти» [1, с.138].

Таким образом, именно интертекстуальность придает сложному, полифоническому роману Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия» своеобразное многозначное звучание, предлагая читателю вновь и вновь задуматься и переосмыслить, казалось бы, всем известные проблемы по-новому, под иным углом зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кундера М. Невыносимая легкость бытия // Иностранная литература. – 1992. – № 5.

Раздел 3. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ В ПРОЦЕССАХ КУЛЬТУРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ И ДИВЕРСИФИКАЦИИ

А. М. Дементьянова

Кемеровский государственный университет

ОПЫТ ПОЛИСИТУАТИВНОГО АНАЛИЗА ГЛАГОЛЬНЫХ ПРИСТАВОК С СЕМАНТИКОЙ ЛОКАТИВНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ТЕКСТОВ)

В настоящей статье представлен опыт рассмотрения приставочных глаголов, в частности их семантической структуры, методом полиситуативного анализа с целью определения количества пропозиций, включенных в содержание лексических единиц со значением пространства, и их отношений.

Как пишет А. В. Бондарко, локативность «представляет собой когнитивное поле со значением пространства, которое имеет в своем распоряжении средства разных уровней языковой системы для выражения содержательных компонентов и включает ряд определенных конкретных характеристик, служащих человеку для определения себя в мире» [1, с. 24]. Такими характеристиками являются элементы мыслительного понятия «пространство»: место, направление, соотношение объектов. Пространство как таковое не дано человеку в непосредственном восприятии: оно наполнено множеством предметов, находящихся в широком разнообразии отношений.

Понятие категориальной ситуации является одним из центральных понятий функциональной грамматики. «Категориальная ситуация представляет собой реализацию того или иного функционально-семантического поля, образуемого в языке семантической категорией локативности» [2, с. 320]. Ситуации соответствует фрагмент действительности, в котором некие объекты – люди, предметы – в какой-то момент времени в каком-то месте связаны между собой определенными отношениями.

Полиситуативный анализ представляет собой особый способ рассмотрения семантики языковой единицы, при котором вскрываются глубинные смыслы, представленные в анализируемом фрагменте текста, и выявляются компоненты его значения, более мелкие ситуации. Единица плана содержания, объединяющая ряд ситуаций, называется ситуатемой [3, с. 61]. Ситуатемы имеют сложную архитектуру в виде полевой структуры с ядром и периферией, в которой выделяются ретроспективные, проспективные и параллельные ситуации. Поскольку в сознании человека все понятийные категории взаимосвязаны и используют для своего выражения одни и те же языковые средства (срабатывает «принцип диффузности значений» [4, с. 179]), постольку скрытые глубинные смыслы выстраивают перед исследователем целостную картину мировосприятия человека. Методика полиситуативного анализа заключается в разбиении содержания анализируемого фрагмента текста на более мелкие ситуации, для того чтобы, в конечном счете, определить «семантические атомы» или «примитивы» [5, 6].

В семантике одной глагольной лексемы может содержаться указание на несколько ситуаций и событий, которые находятся в отношениях взаимодействия и взаимообусловленности. Так, префиксальные глаголы имеют многослойную семантику благодаря приставке. Как отмечает Н. Б. Лебедева, «в приставочном глаголе мы имеем свернутую полипропозициональную структуру — это данным языком выработанный способ упаковки содержания в одну лексическую единицу» [3, с. 46].

Полиситуативность может быть представлена глагольной единицей по способу конситуативности. Конситуативность мы встречаем в тех случаях, когда «семантика высказывания дает нам знание не только о ситуации, непосредственно ею описываемой, но и о некоторых других, тем или иным образом сопутствующих» [6, с. 80]. При этом ситуации могут хронологически следовать друг за другом (последовательная конситуативность, которая может иметь ретроспективный и проспективный планы) или одновременно сосуществовать (параллельная конситуативность).

В семантике как одной глагольной лексемы, так и синтаксических конструкций и целого фрагмента текста содержится указание на несколько ситуаций и событий, которые находятся в отношениях взаимодействия и взаимообусловленности. Локативность как категория связана с другими категориями, с такими, как бытийность, посессивность, темпоральность. Задача данного исследования – в синтаксически простых локативных конструкциях, реализующихся в каком-либо фрагменте текста, вскрыть разнообразные глубинные смыслы, установить межкатегориальные взаимосвязи.

Материалом для исследования служат памятники древнерусской письменности, выбор материала обусловлен интересом к восприятию мира древними славянами, с одной стороны, и отсутствием научных работ с применением методики полиситуативного анализа для описания локативных значений на материале древнерусского языка, с другой.

В качестве единиц для анализа выступают фрагменты текста «Повести временных лет», содержащие приставочные глаголы: «*Афетово бо и то колено: варязи, свеи, урмане, готе, русь ... **приседают** от запада къполуденю и **съсediaтьcя** съплемянемъХамовымъ*» (Потомство Иафета также: *варяги, шведы, урмане, готы, русь ... примыкают на западе к южным странам и соседят с племенем Хамовым*).

В данном фрагменте текста есть два префиксальных глагола, имеющие сходные значения, но различные по количеству содержащихся в них ситуаций. В современном русском языке основное значение приставки *при-* – это присоединение, приближение, чаще всего характеризующее пространственное расположение объектов. В приведенном примере глагол *приседают* имеет значение «территориально находятся близко, граничат», на русский язык переводится глаголом «примыкают», который отражает сугубо локативное значение и имеет при себе распространители – стороны света (юг и запад). Приставка *со-* имеет значение совместного действия, существования на одной пространственной территории, в одном месте. Так, семантическая структура глагола *съсediaтьcя* является более сложной. Пропозиции ситуатемы «Афетово колено *съсediaтьcя* с племянемъХамовымъ» можно описать следующим образом.

Исходной ситуацией, которая на понятийном уровне выражена пропозицией, является **бытийная** ситуация (Иафетово колено и племя Хамово существуют вообще), она находится в пресуппозитивной зоне содержательной структуры любого глагола, обозначающего действие, состояние или отношение. Эта ситуация является внеобъектной, внепроцессуальной и внемативной.

Вторая ситуация – **мативная**, равная значению, передаваемому глаголом *приседают*, то есть потомство Иафета (варяги, шведы, готы и т. д.) территориально граничит с племенем Хама.

Третья ситуация – **жизнедеятельности** – является вторичной по отношению к мативной ситуации (тот, кто находится где-либо долго, там и живет – временное соотношение). Эта ситуация процессуальна, скрыто-объектна: когда лицо (в данном случае группа лиц, племя) живет где-то, то оно взаимодействует с другими предметами и лицами, с самим локусом, которые являются объектами, названными нами скрытыми, поскольку на поверхностном уровне они не эксплицированы.

Четвертая ситуация – **посессивности** – следует из предыдущего, пространственного, значения. Люди, живя в определенном месте и взаимодействуя с различными предметами, другими лицами и локусом, приобретают естественные права на это место и предметы, устанавливают на определенной территории свои порядки, организуют походы на чужие территории, другие племена... На поверхностном – синтаксическом – уровне это проявляется в переходе «локуса» (в мативной и жизнедеятельностной ситуациях) в статус объекта. Эта ситуация процессуальна, косвенно-объектна, мативна.

Пятая ситуация – **совместной жизнедеятельности**, находящая отражение в основном значении слова *соседейся*, то есть потомки Иафета живут рядом с племенами Хама, между ними существуют определенные взаимоотношения, обмен продуктами деятельности, использование источников воды и так далее.

Следовательно, ситуатема «Иафетово колено соседейся с племенем Хамовым» состоит из группы ситуаций, связанных между собой параллельными отношениями. Читатель воспринимает их одно-

временно посредством глагола с приставкой *со-*. В нашем сознании все они реализуются в совокупности, слово *соседают* содержит несколько смыслов, первичным из которых был пространственный: *соседают*, то есть «сидят», находятся на одной территории и выполняют совместные действия.

Рассмотрим еще один пример: «*Си бо угри почаша бытии пр-Ираклии цари, иже **находиша** на Хоздроя, царя перьскаго*» (*Угры эти появились при царе Ираклии, который ходил походом на персидского царя Хоздроя*). Префиксальный глагол *находиша* так же, как глаголы в предыдущем примере, имеет полиситуативную семантическую структуру, состоящую из нескольких пропозиций, представленных следующим образом.

Глагол *находиша* (ходить походом) подразумевает две действующие стороны, два субъекта (царя Ираклия и царя Хоздроя, которые между собой враждуют), помимо **бытийной** ситуации (царь Ираклий и царь Хоздрой существуют вообще), этот глагол включает в себя еще несколько ситуаций, наличие которых можно вывести из значения слова «поход».

Вторая ситуация: царь Ираклий организует поход на персидского царя Хоздроя. Она включает информацию о сборе воинов, подготовке к походу. Назовем это **ситуацией намерения**, она является общей для ряда других более мелких ситуаций.

Третья ситуация – **локативная**: войска царя Ираклия преодолевают некоторое расстояние, проделывают путь, чтобы прийти на территорию царя Хоздроя.

Четвертая ситуация: происходит **сражение** (которое также включает несколько ситуаций, например, смерть, побеги, отступление, нападение, переговоры и множество других действий).

Пятая ситуация также является **локативной**: возвращение царя Ираклия и его войск на свою территорию.

Примечательно, что глагол *находиша* содержит информацию о том, что четыре перечисленные ситуации повторялись несколько раз, об этом говорит несовершенный вид глагола и исторические записи о том, что царь Ираклий не один раз воевал с Хоздроем. Так, ситуация

похода является макроситуацией, так как включает набор более мелких повторяющихся ситуаций (так как походы предпринимались неоднократно) [6, с. 63]. Помимо этого, раз в походе идет речь о двух субъектах действия, значит, внутри макроситуации «поход» имеется два набора ситуаций. Выше мы описали ситуатему «находиша на Хоздроя» относительно Царя Ираклия. В свою очередь, то же самое можно сделать относительно царя Хоздроя, однако набор ситуаций в ситуатеме «поход» для царя Хоздроя будет другим.

Кроме **бытийной** ситуации, существует ситуация **узнавания**: царь Хоздрой узнает, что царь Ираклий организовал поход против него.

Третья ситуация – **сражение**, войска царя Хоздроя отбивают нападение врагов.

Как видно, здесь отсутствует локативная ситуация, поскольку царь Хоздрой не совершает масштабных пространственных перемещений, остается на своей территории.

В современном русском языке глагол «находить» утратил значение «совершать поход», сохранив единственное близкое данному значение «идя, двигаясь, натолкнуться на кого-либо или что-либо» [7, с. 382]. Примечательно, что и это значение содержит две пропозиции благодаря приставке глагола. В древнерусском же языке благодаря приставке этот глагол имеет богатый набор значений и иллюстрирует неоднородность семантики приставочного глагола с пространственным значением, что было проиллюстрировано в примерах [8].

План содержания глагола представляет собой полиситуативный, полисобытийный комплекс. Ситуативный – т. к. он отражает наше видение динамического фрагмента мира как смену ситуаций. Событийный – т. к. в ситуации может быть несколько событий разного масштаба. Приставки с пространственным значением, а следовательно, и глаголы на глубинном уровне совмещают в себе разные смыслы: помимо локативного, префикс может иметь посессивное, темпоральное, деятельностьное и другие значения.

Методика полиситуативного анализа помогла вычленить следующие глубинные смыслы приставочных глаголов фрагмента «*Афетовобо и то колено: варязи, свеи, урмане, готе, русь ... приседают от запада*

къполуденю и *съседятъся съплемянемъ Хамовымъ*»: два префиксальных глагола со сходным значением имеют разные наборы ситуаций, рассмотрены и описаны соотношения между ними.

Во фрагменте «*Си бо угри почаша бытии пр-Ираклии цари, иже находиша на Хоздроя, царя перьскаго*» префиксальный глагол *находиша* в значении «совершать походы» имеет сложную семантическую структуру в виде макроситуации «поход» с двумя разными наборами ситуаций, относящихся к двум разным субъектам действия.

Таким образом, полиситуативный анализ приставок с локативным значением, в ходе которого вычленяются скрытые, пресуппозитивные смыслы, выраженные на поверхностном уровне приставкой, показал, что часто за счет префикса у глагола появляются множественные смыслы, которые формируют его неоднородную, «много-слойную» семантическую структуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарко А. В. Теория функциональной грамматики: локативность, бытийность, посессивность, обусловленность. – СПб.: Наука, 1996. – 230 с.
2. Бондарко А. В. Теория значения в системе функциональной грамматики: на материале русского языка. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 724 с.
3. Лебедева Н. Б. Полиситуативный анализ глагольной семантики. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 192 с.
4. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: Наука, 1974. – 368 с.
5. Мельчук И. А. Русский язык в модели «смысл – текст». – М., Вена: Языки русской культуры, 1995. – 82 с.
6. Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. – М.: Наука, 1988. – 309 с.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
8. Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка: в 3 т. – М.: Книга, 1989.

ПОВСЕДНЕВНАЯ ПИСЬМЕННАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ КУЛЬТУРА КУЗБАССА: ПРОЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной статье представлен проект исследования повседневной письменной культуры Кузбасса, предпринимаемого в русле Лаборатории естественной письменной русской речи факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета. Эта лаборатория входит как составная часть в Барнаульско-Кемеровскую лингвистическую школу.

Перед тем, как представить проект исследования одного региона в лингвокультурологическом аспекте, сделаем несколько предварительных замечаний.

Во-первых, под термином естественная письменная речь (ЕПР) в Барнаульско-Кемеровской лингвистической школе понимается письменно-речевая деятельность «в ее первозданном виде», когда «видение открывается не через язык, а через письмо, а точнее, через руку, старательно выводящую буквы в особых ритмах телесного чувства» [1, с. 36]. Это очень широкая сфера письменно-речевой деятельности, включенная в парадигму, построенную по осям «письменная / устная речь» и «естественная / искусственная речь». Ее «соседями» по парадигме выступают три смежные речевые сферы: 1) «естественная устная речь», под которой понимается устно-разговорная деятельность, являющаяся предметом изучения диалектологии, коллоквиалистики, науки о просторечии, теории русской разговорной речи (РРР); 2) «искусственная устная речь», то есть профессиональная и подготовленная речь, традиционно изучаемая риторикой; 3) «искусственная письменная речь» – профессионально подготовленная речевая деятельность (письменно-литературная, газетно-публицистическая, официально-деловая, рекламная), обычно исполненная в полиграфическом виде, в изучении которой имеется огромная филологическая традиция.

Представим эту парадигму в следующей таблице.

<i>Речь</i>	<i>Устная</i>	<i>Письменная</i>
<i>Естественная</i>	Естественная устная речь	Естественная письменная речь (ЕПР)
<i>Искусственная</i>	Искусственная устная речь	Искусственная письменная речь

Изучение смежных с ЕПР видов речевой деятельности имеет давнюю традицию, они активно изучались и продолжают исследоваться, и к настоящему времени накоплен большой теоретический и эмпирический материал, а они сами вычленены в особые объекты и осознаны как предметы исследования целым рядом дисциплин.

Что касается такого вида речевой деятельности (и ее результатов – текстов), как естественная письменная речь, то она не получила еще достойного внимания лингвистов и ее выделение имеет недлительную историю (см. [2]). Намечены следующие основные признаки этого объекта – **письменная форма**, отличающая его от устных вариантов речи (диалектной, просторечной и литературной устной речи), **неофициальность** (повседневность) сферы бытования как интенциональный признак, **спонтанность** как способ осуществления письменно-речевой деятельности (кратчайшая временная дистанция между замыслом и осуществлением), **непрофессиональность** как способ и характеристика результата, **отсутствие промежуточных лиц и инстанций («фильтров»)** между отправителем и реципиентом текста. Отсутствие «фильтров» (редактора, корректора, цензора, всей полиграфической «машины» и пр.) как между замыслом и его осуществлением, так и между текстом, написанным самим автором, и читателем этого текста является важнейшей характеристикой ЕПР. К тому же ЕПР характеризуется непринужденностью, непосредственностью, вписанностью в конситуацию, в психологическое и социальное бытие автора. Хотя (а может быть, именно поэтому) естественная письменная речь пронизывает все наше повседневное бытие, обычные люди (а подчас и профессиональные филологи) ее не замечают, не ценят и не считают нужным ее изучать. Так, например, записки – один из

ядерных и ярких жанров ЕПР – люди легко пишут, но и легко выбрасывают, когда утратилась их ситуативная значимость (в силу чего, кстати, они с трудом добываются собирателями), удивляются, что они представляют какой-то еще интерес, кроме самого насущного, ради которого они и создавались пишущим. Эта черта ЕПР – неотрывная вписанность в повседневное бытие – является одной из причин, почему выделение этого объекта в русистике по существу только начинается, почему не устоялась и терминология.

Подчеркнем, что все указанные признаки ЕПР могут иметь разную степень и способ проявления, некоторые – вплоть до нулевой при наличии других характеристик. Так, например, черновики писателей, поэтов, ученых и пр. относятся к ЕПР, т. к. они, хотя и написаны профессионалами, включают остальные характеристики этого вида речевой деятельности.

Исследовательский проект, о котором мы пишем в данной статье, включает описание текстов естественной письменной русской речи жителей Кузбасса, накопленных в течение нескольких лет и хранящихся в архиве Лаборатории.

Второе замечание касается жанроведческого аспекта, который взят как основной на данном этапе изучения ЕПР. Это подход восходит к классической работе М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров» [3] и является в настоящее время одним из приоритетных направлений русистики. Этот аспект исследования ЕПР позволяет обозреть и структурировать жанровое пространство разнородного материала, увидеть в нем естественную иерархизированность и частотность.

Третье наше предварительное замечание касается понятия «культура».

Известно, что существует огромное число определений понятия «культура», которые (большей частью) можно свести к двум вариантам – широкому и узкому, более обыденному. В самом широком, философском, смысле культура противопоставлена природе: это «совокупность созданных человеком в ходе его деятельности и специфических для него жизненных форм, а также самый процесс их создания

и воспроизводства» [4, с. 784.], в узком, более распространенном, понимании культура приравнена к искусству и науке, это «Культура с большой буквы» [5, с. 26]. Как представляется, национальные жанры общения (письменного в том числе), выработанные народом в процессе коммуникации на протяжении длительного времени в разных ситуациях и с разными целями, являются достижением и достоянием народной культуры (термин «культура» здесь понимается в широком смысле – «культура с маленькой буквы»). «Народная культура» в этом случае противопоставлена элитарной (канонизированной, официальной, профессиональной) культуре, этим термином объединяется и собственно народная (традиционная, крестьянская) культура, и так называемая «третья культура» – городская культура (по Н. И. Толстому) [6, с. 16–17], и более того, любая – как неэлитарная и непрофессиональная, так и культура образованных слоев населения, не имеющая в данном виде письменной деятельности признака официальности. Тексты ЕПР могут рассматриваться как проявления народной культуры и в более узком смысле: народные мемуары, поздравительные, девичьи, дембельские и пр. альбомы, коллажи, самодельные открытки и др., то есть то, что типологически близко к искусству – это, так сказать, «эрзац-искусство». Именно в этом, более узком, смысле перечисленные тексты активно изучаются в фольклористике. В первую очередь мы имеем ввиду, конечно, сборник «Современный городской фольклор» [7], в котором представлены обширные материалы по устному и, частично, письменному фольклору современного города – так называемому «постфольклору». Заметим, кстати, что Б. А. Ларин еще в 1928 г. предлагал включить в сферу языкознания «городской фольклор, неканонизованные виды письменного языка, разговорную речь разных групп городского населения...» [8, с. 176].

Таким образом, повседневная письменная речь рассматривается не только в собственно лингвистическом отношении, но и с учетом лингвокультурологического аспекта. Имеется в виду, что все жанры народного общения, и письменного в том числе, являются достижением и достоянием народной культуры, исследование которой требует толерантного отношения, как и ко всем низовым объектам культу-

ры. Они являются проявлением народной жизни общества, народа, этноса (их ментальности, поступков, быта) в определенную историческую эпоху в определенном регионе, это проявление повседневности в письменно-речевом выражении.

Таким образом, на стыке этих векторов – теории естественной письменной речи, жанроведческого подхода и культурологического аспекта – находится исследовательский фокус предлагаемого проекта: жанроведческий аспект письменной культуры одного региона – Кузбасса.

Теперь перейдем к представлению исследовательского проекта.

Исследование посвящено описанию повседневной письменной речи населения Кузбасского региона с целью выявления, сохранения и научного изучения текстов народной письменной культуры, в которых отражена историческая память народа, культурное и ментальное наследие жителей Кузбасса, их современное владение русским языком во всех его проявлениях: жанровом, стилистическом, орфографическом и пунктуационном. Это описание производится в аспекте речевого жанроведения: будет осуществлен системный сбор текстов различных жанров (народные мемуары, письма, открытки, солдатские и девичьи альбомы, граффити, тексты повседневной деловой письменности, народной художественной литературы и пр.), которые предполагается описать с использованием ряда уже апробированных методик. Кроме того, специальному исследованию будет подвергнута письменная речевая личность рядового носителя языка – жителя Кузбасса. Научная актуальность темы определяется ее вписанностью в контекст современного интереса к проблемам повседневности всех культурных сфер, появлением новых форм письменной коммуникации (Интернет, сотовая связь). Социальная актуальность обусловлена потребностью изучения жизни региона во всех ее проявлениях, с выходом в область массового образования.

Научная значимость ожидаемых результатов заключается в теоретической разработке жанроведческой концепции народной письменной речи; в опыте системного описания жанров письменной речи одного региона; в апробировании методологического инструментария

для жанровой квалификации текстов естественной письменной русской речи; в применении принципов лингвоперсонологического описания к исследованию письменной личности рядового носителя русской речи. Прикладная значимость определяется возможностью использования результатов исследования в краеведении, в сфере преподавания русского языка в школе и вузе. Таким образом, исследование носит как фундаментальный, так и прикладной характер

В результате этой работы предполагается выход ряда публикаций, в том числе монографических исследований, а именно: а) «Энциклопедический словарь жанров естественной письменной речи Кузбасса» (20 п. л.), системно представляющий жанровое пространство народной письменной культуры одного региона; б) «Письменная речевая личность рядового носителя языка» (15 п. л.); написание и защита кандидатской и магистерской диссертаций, курсовой и дипломной работ по заявленной теме; открытие музея текстов естественной письменной культуры; открытие и работа сайта; публикация серии статей, включая в изданиях, рекомендуемых ВАК; разработка инновационных форм полевой филологической практики студентов и издание для этой цели учебно-методического пособия и других форм методического обеспечения; подготовка и издание учебно-методического пособия «Типовые стилистические и орфографопунктуационные ошибки в текстах письменной речи жителей Кузбасса и рекомендации по работе над ними».

Конкретно актуальность проблемы состоит в следующем. Она обусловлена необходимостью, во-первых, выявить и описать одно из речевых проявлений русской повседневности – ее естественной письменной ипостаси; во-вторых, расширить представление о жанровом многообразии русской речи за счет включения в предметную область русистики сравнительно нового материала – текстов народной письменной культуры; в-третьих, исследовать динамику в изменяющемся речевом пространстве, в том числе, изучить особенности конкуренции двух основных форм естественной письменной русской речи – виртуальной и реальной (рукописной), в-четвертых, сделать определенный вклад в региональную лингвистику – системно описать Куз-

басский регион в одном из его письменно-речевых проявлений; в-пятых, в рамках актуального лингвоперсонологического направления описать письменную речевую личность рядового носителя языка.

Проект направлен на решение задачи дать систематизированное жанровое описание повседневной народной письменной речи одного из российских регионов (Кузбасского). Теоретическому описанию предшествует формирование эмпирической базы исследования (в дополнение к уже имеющемуся) и уточнение методологической базы исследования.

Новизна исследования обусловлена постановкой задачи жанрового описания текстов естественной письменной речи, чего не проводилось до сих пор; введением нового объекта научного исследования и нового материала, разработкой прагмалингвистической методики описания жанров особой речевой сферы, не подвергавшейся такому изучению.

Основным методом работы выступает выработанная в основных своих чертах процедура жанровой квалификации текстов естественной письменной речи, выполненная в прагмалингвистическом ключе и состоящая из ряда этапов: анализ текстов по коммуникативно-семиотической модели, моделирование доминантно-детерминационных цепочек признаков жанра, выделение жанрово-релевантных и жанрово-нерелевантных характеристик, моделирование жанровой структуры данного типа текста с разбиением ее на варианты и вариации.

Гипотезой исследования является положение о том, что данный объект имеет свою естественную структуризацию, которую можно описать через категорию речевого жанра, и как всякое «естественное» явление действительности он имеет размытые границы, что требует применения для ее описания специализированной методики. К гипотезе исследования также относится положение о том, что один российский регион может быть представлен в жанровом письменноречевом измерении.

Исследование жанрового пространства естественной письменной русской речи Кузбасса ведется на стыке трех научных направлений: теории естественной письменной речи, речевого жанроведения и

региональной лингвистики. В настоящее время исследованиями естественной письменной русской речи как особой сферы речевой деятельности системно занимаются лишь в двух центрах России: в Алтайской государственной педагогической академии (Лаборатория народной письменной культуры) и в Кемеровском государственном университете (Лаборатория естественной письменной русской речи), которые составляют единую Барнаульско-Кемеровскую лингвистическую школу. Насколько нам известно, такой постановки задачи не имеется в других лингвистических центрах, хотя отдельные жанры и явления (мемуары, письма, граффити, электронная коммуникация) изучаются в различных лингвистических центрах страны и за рубежом, но в другой научной парадигме. Также впервые ставится задача дать представление об естественной письменной речи как о лингвистическом существовании российской повседневности. В этом отношении наиболее близка нам по своей идейной направленности известная работа Н. Н. Козловой и И. И. Сандомирской «"Я так хочу назвать кино"». Наивное письмо: опыт логико-социологического чтения» [9]. Речевое жанроведение разрабатывается в основном в русистике, ее аналогом в мировой лингвистике некоторые ученые считают теорию речевых актов, но это несколько иное направление: отечественное языкознание имеет здесь несомненный приоритет, поскольку продолжает развитие концепции крупнейшего отечественного филолога XX века М. М. Бахтина. В то же время, речевое жанроведение в русистике состоялось в основном на материале устных (разговорных), рекламных и художественных текстов, что же касается системного жанроведческого исследования текстов естественной письменной речи, то оно представлено лишь в Барнаульско-Кемеровской лингвистической школе. Региональная лингвистика также не ставила такой задачи – описать определенный регион со стороны представления его в аспекте жанрового своеобразия естественной письменной речи (исследовался в основном лексический уровень). Таким образом, постановка вышеозначенной задачи имеет несомненный признак научной новизны и теоретической значимости.

На данном этапе жанрового исследования научный коллектив сделал основной теоретический и методологический задел: обоснован

новый объект русистики, разработаны аспекты исследования, важнейшим из которых признан жанроведческий подход, имеется определенное методическое обеспечение по сбору материала (тексты ЕПР Кузбасского региона) и его первичному описанию, намечена методологическая база исследования (поэтапная методическая процедура жанровой квалификации текстов естественной письменной речи). В архиве Лаборатории естественной письменной русской речи при КемГУ хранится значительная по объему и разноаспектности тексто-тека, но в то же время в ней имеются существенные лакуны, поэтому создание более полного корпуса текстов требует усилий как по методике сбора материала, так и по организации этой деятельности.

К настоящему времени по заявленной теме защищены 5 кандидатских и несколько магистерских диссертаций, готовятся еще несколько кандидатских диссертаций; опубликованы десятки статей в изданиях разного уровня (в том числе в зарубежных и в изданиях, рекомендованных ВАК); издана монография [10]; проведены 2 конференции: «Естественная письменная речь: исследовательский и образовательный аспекты» (по выигранному гранту Института «Открытое общество», 2003 г.) и «Письменная русская речь в вузе и школе: теория и практика» (г. Кемерово, 1–3 ноября 2010 г.), изданы 3 сборника научных работ под этим же названием [11; 12; 13], в печати находится четвертый сборник [14], сборники носят характер продолжающихся изданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Подорога В. А. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова // Параллели. – Вып.2. – М., 1991.
2. Лебедева Н. Б. Естественная письменная русская речь как объект исследования // Вестник БГПУ: Гуманитарные науки. – Вып. 1. – Барнаул, 2001.
3. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Российский энциклопедический словарь. – М., 2000.

5. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. – 1989. – № 5.
6. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995.
7. Современный городской фольклор. – М., 2003.
8. Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. – М., 1977.
9. Козлова Н. Н., Сандомирская И. И. «”Я так хочу назвать кино”. Наивное письмо». – М., 1996.
10. Лебедева Н. Б., Зырянова Е. Г., Плаксина Н. Ю., Тюкаева Н. И. Жанры естественной письменной речи: Студенческое граффити, маргинальные страницы тетрадей, частная записка. – М., 2011.
11. Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. – Ч. I: Материалы конференции. – Барнаул, 2002.
12. Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. – Ч. II: Теория и практика современной письменной речи: Материалы конференции. – Барнаул, 2003.
13. Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. – Ч. III: Письменная речь в психолингвистическом, лингводидактическом и орфографическом аспектах: Материалы конференции. – Барнаул, 2004.
14. Письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. – Ч. IV: Дискурсы и жанры письменной речи (в печати).

Т. В. Алтухова

Кемеровский государственный университет

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ И ОПИСАНИИ ЖАНРОВ В РУССКОЯЗЫЧНОМ ИНТЕРНЕТЕ

В России Интернет как пространство повседневной коммуникации появляется позднее, чем в странах Западной Европы и Америки. Но уже с конца 90-х, согласно результатам психологического иссле-

дования мотивации обращения к Интернету, он выступает инструментом удовлетворения большей части коммуникативных потребностей пользователей. В. Е. Иванов отмечает, что функция поиска информации для Интернет-пользователей перестает быть ведущей [4]. Сейчас эта тенденция обрела четко выраженные формы. Приведем некоторые цифры из статистики Рунета по использованию ресурсов повседневного Интернет-общения: в социальной сети «ВКонтакте» количество учётных записей превышает 91 миллион (2010), «Одноклассники» – 45 миллионов зарегистрированных пользователей, посещаемость сайта – 10 млн посетителей в сутки (2010), ресурс diary.ru – 592 077 пользователей; 414 328 дневников (2009).

С развитием Рунета система жанров, бытующих в Сети, становится все более разветвленной. Появляется все больше собственно сетевых жанров, модифицируются РЖ, пришедшие в Интернет из других сфер общения. По словам Щипицыной, «с появлением компьютера и Интернета, а также соответствующих жанров, проблема найти общие критерии выявления и описания жанров ещё более усложнилась» [13, с. 377]. Несмотря на то, что в настоящее время существует большое количество работ, посвященных виртуальной коммуникации, нет единого мнения по проблеме выделения жанров компьютерного общения и признаков РЖ.

Работы, посвященные речевым жанрам в Интернете, можно условно разделить на две группы в зависимости от того, какие тексты попадают в поле зрения исследователя. Так, в первую группу попадают работы, в которых учитываются все жанры, бытующие в Интернете, – исконно сетевые и заимствованные. Л. Ю. Иванов выделяет общеинформационные, научно-образовательные и специальные информационные, художественно-литературные, развлекательные, деловые и коммерческие жанры, а также жанры, оформляющие неспециальное, непрофессиональное общение [4]. Разделение на профессиональные и непрофессиональные жанры мы находим и в классификации Е. Буториной [2].

Во второй группе, в которую входит большинство отечественных работ, описание жанрового пространства Интернета, как правило,

строится только на основе исконно сетевых жанров, жанры же, пришедшие из других сфер общения, не учитываются. В различных исследованиях количество элементов в системе жанров и основание классификации варьируются. В качестве основания для классификации исследователи выделяют разные основания и признаки, по которым можно характеризовать виртуальные тексты.

Так, Г. Н. Трофимова рассматривает виртуальные тексты в двух аспектах: по способу образования и целевому предназначению и по способу их размещения в Сети [12], Ф. О. Смирнов в основу своей типологии жанров кладет признак интерактивности [10], Л. А. Капанадзе все Интернет-жанры объединяет в две большие группы: жанры, тяготеющие к письменным текстам, и жанры, являющиеся своеобразным гибридом письменного и устного текстов [6, с. 307].

Интересным нам представляется рассмотрение виртуальных жанров в докторской диссертации О. В. Лутовиновой, которая предлагает два направления в выделении жанров компьютерного общения: 1) на основе структурности, композиционности текста; 2) исходя из интенционального разнообразия высказываний дискурса. В первом случае исчисление жанров дискурса на основе данного критерия происходит на основании реально существующих, естественно сложившихся форм общения, для которых можно выделить канонические (прототипные) единицы. Такие жанры О. В. Лутовинова называет дискурсообразующими и относит к ним электронное письмо (e-mail), форум и гостевую книгу, чат, блог, жанр мгновенных сообщений, многопользовательскую ролевою игру онлайн, СМС. Во втором случае исчисление жанров производится в зависимости от использования относительно устойчивых типов высказываний в тех или иных ситуациях. Такие жанры исследовательница называет дискурсоприобретенными и относит к ним флейм, сетевой флирт, виртуальный роман, креатифф, флуд, спам и послание [9].

Несмотря на достаточно большое количество работ, посвященных проблемам Интернет-жанров, лишь в нескольких из них предложены модели для жанрового описания Интернет-текстов. В настоящий момент разработка моделей Интернет-жанров идет по двум

направлениям: социолингвистическое (рассматривающее языковые особенности жанра и социальные условия его бытования) и дискурсное (исходящее из особенностей дискурса, в котором бытует тот или иной жанр).

В работе Е. Н. Галичкиной предложена социолингвистическая модель для характеристики видов Интернет-общения. Эта модель включает в себя следующие признаки: 1) участники, 2) обстоятельства / условия общения (время, место, хронотоп, коммуникативная среда), 3) цель общения, 4) среда общения, 5) тематика. [3]. Исследовательница рассматривает четыре жанра виртуальной коммуникации: электронная почта, электронные разговоры (чаты), электронные доски объявлений (BBS) и компьютерные конференции [3].

Второе направление представлено моделью Н. Г. Асмус. Исследовательница определяет для жанров следующую совокупность взаимосвязанных параметров: тематический признак, коммуникативная цель, сфера общения, образ автора – читателя, режим синхронного / асинхронного времени, форма объективации (близость к письменному или устному тексту), диалог / полилог, композиция, субъективность, оценочность, нестандартизированность [1, с. 35–36]. Исходя из этих признаков, Н. Г. Асмус выделяет такие жанры, как электронная почта, чат, форумы или виртуальные конференции, электронные доски, домашняя страница (homepage) и различные игры и развлекательные проекты [1, с. 39].

Таким образом, на данный момент не существует единой точки зрения ни на основной параметр, который можно положить в основу классификации цифровых жанров в Интернете, ни на их количество. Однако разведение жанров, существующих в Интернете, на исконно сетевые и пришедшие из других (профессиональных) сфер общения, на наш взгляд, плодотворны для изучения естественной письменной речи (далее ЕПР), характеризующейся непрофессиональностью исполнения. Особенностью нашей позиции является рассмотрение текстов, созданных в исконно сетевых жанрах, как естественных, что позволяет нам использовать применительно к ним термины, разработанные в русле школе изучения ЕПР.

В частности, мы считаем необходимым уточнить номинацию цифровых жанров и использование самого понятия жанр применительно к сетевому общению. Важным моментом, объединяющим современные работы по жанрологии Интернета, является то, что явления, которые обозначаются как жанр – электронная почта, чат, форум, электронные доски, различные игры (Иванов, Капанадзе, Смирнов, Асмус) – жанрами по сути не являются. Чтобы прояснить нашу позицию, обозначим два замечания.

С одной стороны, номинации типа «электронная почта», «электронная доска объявлений» и т. д. обозначают не только и не столько тексты определенного жанра, сколько сервис (формат общения), определенный набор технических функций, связанных с тем или иным протоколом передачи данных. Разграничение формата общения и жанра мы находим в диссертации О. В. Лутовиновой. Исследовательница употребляет в качестве номинации жанра не *«электронная почта»*, а *«электронное письмо»*, то есть текст, созданный с помощью соответствующей Интернет-службы.

На наш взгляд, жанром можно назвать электронное письмо, чат-высказывание или чат-дискуссию, а не собственно чат, форум, почту и др. Такое смешение понятий «жанр» и «формат общения» симптоматично и указывает на то, что в Интернете именно техническое обеспечение, протокол передачи данных задает типичное языковое оформление и речевое поведение для определенных коммуникативных сфер. Разница между форматом и виртуальным жанром, по нашему мнению, принципиальна: формат общения предполагает наличие особых технических и программных условий, которые обуславливают особенности размещения, дизайна, восприятия текста, наличия временной задержки между написанием и восприятием (чтением) текста; эти технические особенности формируют представления Интернет-пользователей о том, каким будет общение в том или ином формате. Формат общения предопределяет такие признаки коммуникации, как режим он-лайн / офф-лайн, количество коммуникантов, ход коммуникации, размещение и восприятие текста (публикуются ли записи в отдельных разделах, как в дневнике, друг за другом,

как на форуме, отсылаются лично другому пользователю, как личные сообщения в мессенджерах, электронной почте, социальных сетях). По сути формат общения – это техническая составляющая виртуального коммуникативного пространства, на основе которой формируются особенности того или иного жанра.

С другой стороны, многие явления виртуальной коммуникации, такие, как блог, социальная сеть, форум являются комплексными. Внутри них функционирует определенное количество взаимосвязанных жанров. Особенно ярко это видно на примере социальных сетей, которые включают в себя множество разнородных жанров. К примеру, социальная сеть «ВКонтакте» содержит такие жанры, как статус, запись в микроблоге, личные сообщения, заметка, анкета (профайл), описание альбомов, видео, фото, комментариев к фото / видеофайлам, обсуждения во встречах, описание группы (встречи) и др. Но и такие форматы общения, как чат, форум и блог, которые дают имена Интернет-жанрам, включают в себя разные по типу языкового оформления и набору коммуникативных признаков жанры: блог – профайловые страницы (анкеты), комментарии к записям, собственно дневниковые записи, личные сообщения, чат-анкеты, приватное общение, чат-переписка, форум – обсуждение на форуме, личные сообщения, профайловые страницы.

Причины возникновения комплексных жанровых образований нам видится в том, что то, что мы называем жанрами, с точки зрения технического обеспечения является опциями, доступными пользователю. И каждый достаточно разработанный формат общения стремится к расширению числа опций. Именно это приводит к тому, что в разных форматах мы видим схожие жанры. Так, в мессенджерах (программах для личного общения и передачи различных данных через Интернет) все чаще появляется возможность группового общения, что сближает этот формат общения с веб-чатами, чаты и мессенджеры становятся приложениями к социальным сетям. Подобных примеров можно привести достаточно много, что свидетельствует о необходимости поиска нового подхода для описания особенностей общения в Сети, отличного от рассмотрения традиционных «реальных» жанров.

Даже беглое перечисление показало, что жанры в различных форматах общения пересекаются. Но внутри каждого формата общения тот или иной жанр оказывается неотъемлемой частью, позволяющей создать образ сетевой личности, который направляет ход коммуникации в том или ином формате.

Для обозначения таких комплексных образований мы предлагаем использовать понятие гипержанра. Этот термин уже употреблялся Л. А. Капанадзе по отношению к виртуальным образованиям, включающим в себя, кроме текстовой части, также аудио-, видеофайлы, изображения, гиперссылки [6, с. 307]. Расширяя значение этого термина на основании определений, данных Т. П. Сухотериной и К. Ф. Седовым, мы определяем Интернет-гипержанр как иерархическую структуру, объединяющую несколько жанров и сопровождающую коммуникативную ситуацию. В своей диссертации Т. П. Сухотерина приводит пример функционального основания, которое объединяет жанры открытки, устного пожелания и т. д. в гипержанр поздравления [11]. Подобное объединение возможно и для жанров внутри виртуальных комплексных образований типа социальной сети, блога и т. д. Объединяющим основанием в данном случае будет выступать фактор технической локализованности (в составе какого целого выступает тот или иной жанр).

Таким образом, под гипержанром мы понимаем типичное языковое оформление виртуальной ситуации, организуемое при помощи специфических технических условий и характеризуемое определенным набором связанных жанров опций.

Мы выделяем следующие гипержанры естественного письменного виртуального общения:

- форумы (интернет-конференции, интернет-дискуссии);
- блоги (Интернет-дневники);
- электронная почта;
- веб-чаты (находящиеся на собственных серверах и поддерживающие переписку одновременно большого количества пользователей);
- мессенджеры (программы для мгновенного обмена сообщениями или голосовой / видео связи через Интернет);

- игровые порталы (текстовые ролевые игры);
- доски объявлений;
- социальные сети.

И гипержанры, и речевые жанры представляют собой подвижную, постоянно изменяющуюся систему, так как они формируются не стихийно, а рукотворно и совершенствуются с развитием технических возможностей компьютерной среды. Так, в 2001 году Дэвид Кристал предложил четыре «Интернет-ситуации» (Internet-situation): синхронные / асинхронные чаты, почта, веб-сайты и игровые порталы (virtual worlds) типа MUDs [14, с. 10–13], а теперь мы насчитываем их девять, в том числе то, что Кристал называет chatg roups, разделилось на чаты (и далее на веб-чаты и мессенджеры) и форумы.

Подводя итоги, отметим, что, на наш взгляд, термин «жанр» при изучении коммуникативного пространства Интернета не охватывает всю специфику общения. РЖ (единство цели, типического оформления, типичные роли автора и адресата) становится опцией, которая включается в разные гипержанры и перестает быть типичной моделью речевого поведения, характерной для определенных сфер человеческой деятельности, так как начинает функционировать в разных коммуникативных сферах. Одной из причин возникновения таких комплексных образований, как цифровой гипержанр, является «рукотворность» виртуального коммуникативного пространства, управляемость каждого сайта и его отдельных фрагментов программистами, которые и задают технические параметры общения.

Таким образом, мы считаем, что гипержанр является не только более крупным образованием по сравнению с жанром, но и более специфическим, так как именно гипержанр характеризует ту или иную коммуникативную ситуацию, а отдельный речевой жанр (анкета, личные сообщения, Интернет-дискуссии) может встречаться в нескольких ситуациях общения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмус Н. Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства: дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2005. – 266 с.
2. Буторина Е. А. поговорить? Интернет как лингвистический феномен. – http://www.gramota.ru/biblio/magazines/gramota/net/28_50
3. Галичкина Е. Н. Характеристика компьютерного дискурса. – http://vestnik.osu.ru/2004_10/9.pdf
4. Иванов Л. Ю. Язык Интернета: заметки лингвиста. – <http://www.faq-www.ru/lingv.htm>
5. Иванов В. Е. Интернет в формировании диалогического пространства в социокультурной среде // Мир психологии. – № 2. – 2000.
6. Капанадзе Л. А. Голоса и Смыслы. Избранные работы по русскому языку. – М., 2005. – С. 305–323.
7. Лебедева Н. Б. Теоретические основы исследования естественной письменной речи // Жанры естественной письменной речи. – М., 2011. – С. 8–58.
8. Лутовинова О. В. Лингвокультурологические характеристики виртуального дискурса: автореферат дис. ... доктора филологических наук. – Волгоград, 2009. – 40 с.
9. Седов К. Ф. Жанровое мышление языковой личности (о риторике бытового общения). – http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0070236.pdf
10. Смирнов О. Ф. Компьютер и информационные технологии: лингвокультурный срез // Аксиологическая лингвистика: проблемы коммуникативного поведения: сб. научных трудов. – Волгоград, 2003. – С. 85–91.
11. Сухотерина Т. П. «Поздравление» как гипержанр естественной письменной русской речи: диссертация ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007. – 252 с.
12. Трофимова Г. Н. Заходите в наш портал. – http://www.gramota.ru/biblio/magazines/gramota/net/28_60
13. Щипицина Л. Ю. Дигитальные жанры: проблема дифференциации и критерии описания // Коммуникация и конструирование социальных реальностей. Часть. 1. Сб. науч. ст. – СПб., 2006. – С. 377–378.
14. Crystal D. Language and the Internet. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 284 p.

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ (СТРАНОВЕДЧЕСКИЙ)
КОМПОНЕНТ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ
СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ (ИЗ ОПЫТА СОЗДАНИЯ
ЭЛЕКТРОННОГО УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ)**

На современном этапе развития образовательных технологий в рамках государственной программы модернизации процесса обучения в высших учебных заведениях остро встал вопрос о его оснащении учебными пособиями, отвечающими требованиям современного общества. Учебная литература, созданная нашими предшественниками, замечательна, однако ее либо недостаточно в библиотеках, либо она носит фундаментальный характер. Поэтому в целях совершенствования взаимодействия между студентом и преподавателем необходимы новые формы репрезентации обучающей информации.

Основанием для написания данной статьи послужил опыт создания электронного пособия для студентов, изучающих сербский язык на факультете филологии и журналистики. Базовые учебники, по которым ведется изучение сербского языка в Кемеровском государственном университете, как правило, содержат вводно-фонетические курсы, включают грамматический материал и тексты для чтения и анализа (учебники В. Н. Зенчук, М. П. Киршовой [1]; И. Е. Ивановой [2] и др.). Кроме того, в преподавании сербского языка в КемГУ используется учебное пособие, представляющее системное описание частей речи сербского языка с экскурсом в историю славянских языков (авторы С. В. Стеванович, Е. Е. Рыбникова [3]). Однако всего этого недостаточно для полноценного формирования коммуникативной компетенции студентов, которые все чаще применяют полученные знания на практике (например, при выезде за границу, в работе в туристических фирмах, при переводе документов на сербский язык). Следовательно, необходим материал, позволяющий ближе познакомиться с особенностями страны изучаемого языка.

Прежде чем представить проект электронного пособия «Грамматика сербского языка с историческими комментариями», содержащего страноведческие знания о Сербии, обратимся к истории лингвострановедческой лексикографии.

В настоящее время в лингвострановедческой лексикографии определились свои традиции, основанные на концепции слова как вместилище знаний. В понимании авторов данной концепции Е. М. Верещагина и В. М. Костомарова [4], содержание каждой лексической единицы имеет два уровня: первый уровень – понятийный; содержащий самые важные, существенные сведения о предмете; второй уровень – непонятийный, включающий в себя экстралингвистические сведения о предмете (фоновые знания) [4, с. 25]. Фоновые знания являются одним из неперенных условий межкультурной коммуникации. Объем фоновых знаний составляет:

- круг обиходных сведений о явлении или предмете;
- живой эмоционально-ассоциативный комплекс, связанный у русского человека с данной единицей;
- некоторые данные энциклопедического характера.

Фоновые знания – это обобщенный образ, сумма накопленных знаний, которые приобрели устойчивый характер в данной лингвокультурной общности, поэтому их изучение представляет интерес не только для теории перевода, лингвокультурологии, но и в практическом изучении иностранного языка.

Отсутствие фоновых знаний может привести к неадекватному или поверхностному пониманию ситуации и к коммуникативной неудаче. Приведем пример: «Неоднократно отмечалось, что слова *далеко* и *близко* по-разному используются русскими и жителями Западной Европы. При всей зависимости употребления этих слов от контекста и ситуации, в речи как русских, так и европейцев существенные различия обнаруживаются постоянно. Помню удивление немцев, когда я сказал им, что Смоленск находится недалеко от Москвы. Во время моего пребывания в Бельгии, одна жительница этой страны, хорошо владеющая русским языком, обращаясь ко мне, сказала: “Сегодня мы

с мужем поедem за город к моей подруге. Она живет ужасно далеко”. “Ужасно далеко” означало 25–30 минут езды на велосипеде от одного дома до другого» [5, с. 74].

Современные лингвострановедческие словари, системно представляющие фоновые знания, можно условно разделить на следующие.

1. **Лингвострановедческий словарь о культуре другой страны** содержит статьи, включающие сведения о государственном устройстве и общественной жизни, природно-географической среде, истории, культуре, традициях, быте, образовании и т. п. Цель такого типа словарей – через языковые единицы показать национальную специфику различных сторон жизни народа – носителя языка [6].
2. **Лингвострановедческий словарь устойчивых выражений** включает пословицы, поговорки, крылатые слова и выражения с толкованием их значения и комментарием с точки зрения отражения ими истории, литературы и культуры [7].
3. **Лингвострановедческий словарь невербальных средств коммуникации.** Задача такого словаря – показать особенности невербальных средств общения в повседневной жизни [8].
4. **Тематические лингвострановедческие словари** содержат слова и отдельные словосочетания, характеризующие явления общественной жизни и культуры. Цель таких словарей – познакомить читателей с определенной областью культуры [9, 10].

На наш взгляд, в сложившейся ситуации выходом из положения могут стать **страноведческие комментарии** к уже имеющимся учебникам сербского языка. Во-первых, в таком случае работа с текстами и упражнениями становится максимально эффективной с точки зрения коммуникативного подхода, во-вторых, такой подход избавляет преподавателя от поиска информации из дополнительных источников.

Страноведческие комментарии могут отражать как **универсальную информацию** о стране изучаемого языка (сведения о важнейших исторических событиях, государственном устройстве и политической системе страны, основном населении, о крупнейших городах, растительном и животном мире и др.), так и представлять собой культурологические комментарии к текстам, предложенным в

учебнике. Так, при составлении страноведческих комментариев к учебнику И. Е. Ивановой «Сербский язык для начинающих» [2] можно было бы, помимо универсальной информации о Сербии, дать сведения о повседневной жизни и быте сербов (например, по темам «Школа», «Развлечения», «Кино», «Современная музыка», «Спорт», «Общественный транспорт», «Магазин», «Дом», «Квартира»), познакомить студентов с системой образования в Сербии, представить культурологическую информацию о праздниках (Новый год, Рождество, Слава, Пасха), дать сведения об исторических личностях, чьи имена встречаются в текстах (Милош Обилич, королевич Марко), продемонстрировать особенности вербальной и невербальной коммуникации. Например, в Сербии принято обмениваться рукопожатием не только мужчинам, но и женщинам; родственники при встрече обычно три раза целуются. Русскому «пожалуйста» в сербском языке соответствуют две формулы *молим* и *изволите*. *Молим* используется чаще (в качестве ответа на обращение, просьбы повторить информацию). Общаются сербы на более близком расстоянии, чем русские, чаще смотрят в глаза.

Основная проблема при составлении лингвострановедческого словаря или пособия со страноведческими комментариями – определение необходимого принципа отбора страноведческого материала.

Предметом описания в электронном пособии «Грамматика сербского языка с историческими комментариями» стали следующие факты и языковые единицы:

1) реальные факты, касающиеся быта, культуры, истории страны изучаемого языка, героев, традиций, обычаев:

- обычаи и праздники,
- национальные блюда,
- национальная и популярная музыка,
- национальный танец;

2) общественно-политические реалии:

- административно-территориальное устройство страны и органы власти;

3) особенности вербальной и невербальной коммуникации в определенных разговорных ситуациях;

4) крылатые слова и выражения, в которых отражается национальное своеобразие истории, культуры, традиционного образа жизни.

Особое внимание в пособии уделяется **межъязыковым омонимам**, так как в сербском и русском языках немало слов, которые звучат одинаково, но имеют различное значение. И это не случайно – ведь все славянские языки восходят к общеславянскому языку-предку. Так, например, *реч* по-сербски – это совсем не русская «речь» или «говор», а «слово». *Слово* в сербском языке – это «буква», а *буква* – это «дерево бук». Подобных примеров в русском и сербском языках немало. Возьмем хотя бы сербские слова, сходные с русскими названиями пищевых продуктов или блюд. В обоих языках есть слово *булка* – но в Сербии этим словом называют полевой мак. Слово *вареник* в сербском означает «вино, сваренное с медом и перцем». *Варење* – вообще не вид пищи, а «пищеварение»; кроме того, так называют сварку металла. Словом *печење* называют жареное или печеное мясо, жаркое. Слово *сир* обозначает не только «сыр», но и «творог».

Среди сербских слов есть немало таких, которые человеку, говорящему на русском, покажутся смешными из-за специфических ассоциаций, которые они вызывают. Например, верхняя часть щеки, скула по-сербски называется *јагодица*, дом – *кућа*, родной язык – *матерњи језик*, клавиша – *дирка*, приходить – *долазити*, украсить вышивкой – *извести*.

Специалисты в области перевода и обучения иностранным языкам давно обратили внимание на коварство слов с обманчивым внешним сходством и назвали их поэтому «ложными друзьями переводчика».

Универсальная информация о стране изучаемого языка (сведения о стране, языке, важнейших исторических событиях, о крупнейших городах, известных людях) дается в пособии отдельно, еще до изучения языкового материала, комплексное описание страноведческой информации позволяет использовать ее не только в учебной сфере, но в области туризма и международного сотрудничества с Сербией.

Кроме того, в каждом уроке, помимо страноведческой информации в текстовой форме, содержатся сведения в одной из представленных форм:

- видеоклипы о стране;
- фрагменты художественных и документальных фильмов, аудиоспектаклей;
- аудиозаписи сербских песен и сказок;
- презентации об известных людях Сербии (писателях, ученых).

Данная информация не только расширяет кругозор учащихся, но и, логично вплетаясь в структуру урока, используется для анализа языковых фактов и закрепления материала.

Таким образом, новый формат репрезентации изучаемого материала в виде электронного учебника или учебного пособия позволяет использовать в процессе обучения подход, объединяющий усвоение языка с одновременным изучением особенностей культуры, сформировать коммуникативную компетенцию студентов, получить целостные знания о культуре другой страны и избежать проблем в межкультурной коммуникации. Приобщение учащихся к диалогу культур очень важно и с точки зрения воспитания, поскольку, познавая чужую культуру, студенты более глубоко познают и свою культуру. Кроме того, культурологический материал способен обеспечивать развитие положительной мотивации у студентов. На сегодняшнем этапе развития методики преподавания иностранных языков возникает необходимость усилить культурологическую направленность, что связано не со стремлением придать учебному процессу занимательность, а с внутренней необходимостью самого процесса обучения. Получить знания в таком объеме с наименьшими временными затратами помогут только пособия подобного типа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зенчук В. Н., Киршова М. П. Самоучитель сербохорватского языка. — Минск: Полесье, 1998. — 414 с.
2. Иванова И. Е. Сербский язык для начинающих: учебник и разговорник. — М.: Айрис-пресс, 2003. — 224 с.

3. Стеванович С. В., Рыбникова Е. Е. Сербский язык с историческими комментариями. – Кемерово: ООО «ИНТ», 2010. – 120 с.
4. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова. – М., 1980.
5. Гудков Д. Б. Межкультурная коммуникация: проблемы обучения. – М., 2000.
6. Мальцева Д. Г. Германия: страна и язык: Лингвострановедческий словарь. – М., 2001. – 415 с.
7. Фелицына В. П., Прохоров Ю. Е. Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: Лингвострановедческий словарь. – М., 1988. – 269 с.
8. Акишина А. А., Кано Х., Акишина Т. Е. Жесты и мимика в русской культуре: Лингвострановедческий словарь. – М., 1991. – 144 с.
9. Денисова М. А. Народное образование в СССР. – М., 1978. – 277 с.
10. Чернявская Т. Н. Художественная культура в СССР. – М., 1984. – 360 с.

Н. Л. Шестакова

*Омский государственный аграрный университет
им. П. А. Столыпина*

К ВОПРОСУ О ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК РОДНОГО

Сегодня, когда в высшей школе сокращают количество аудиторных часов на изучение дисциплины «Русский язык и культура речи» и планируют, исключив данный предмет из базовой части образовательной программы, переместить его в вариативную часть, уместно напомнить, что современному человеку, в том числе выпускнику вуза, все чаще не хватает знаний именно в гуманитарной области. Прежде всего, как бы это ни звучало парадоксально, не знают соотечественники государственного языка, так как систематически нарушают его нормы на всех ступенях власти как в письменной форме, так и в

устной. Не отличаются глубиной познания русского языка и многие выпускники школ. С годами ситуация ухудшается, и эта тенденция, по всей вероятности, сохранится из-за двух основных причин:

- неравноценной замены сочинения в качестве вступительного экзамена на ЕГЭ по русскому языку (литературе);

- возможной «масштабной реформы всей старшей школы», которую с декабря 2010 г. активно обсуждают в Интернете граждане России, справедливо опасаясь, что Минобрнауки может утвердить новые стандарты. Тогда для российских старшеклассников оставят только три обязательных урока: ОБЖ, физкультуру и новый предмет – «Россия в мире». Остальные дисциплины сформируют «в 6 предметных областей, из которых подростки смогут выбрать только семь предметов для обучения. Обычный школьный день дополнят усиленным патриотическим воспитанием», так о новом образовательном стандарте для старшей школы в интервью GZT.RU рассказал автор поправок, гендиректор издательства «Просвещение» А. Кондаков. Конечно, если патриотическому воспитанию уделять больше внимания, то и конфликтов будет меньше. Но такая реформа повредит общему интеллектуальному развитию молодежи, потому что, как гласит народная мудрость, если в одном месте прибывает, в другом обязательно убудет.

Современный человек постепенно превращается в робота: не читает, не общается (в привычном понимании слова «общение»). Не оставит он после себя и писем, которыми могли бы зачитываться потомки. Разучившись общаться, мы прерываем связь времен, теряем традиции, перестаем мыслить. Современный стиль мышления техногенной цивилизации породил новый язык – язык уродливого, прагматичного мышления (фразы «мать грохнулась», «мозги еле продал» означают, что сломалась материнская плата, а операционную память едва удалось продать), язык, переполненный окказионализмами, например, «прихватизация» и «приватизация», «капитанская дачка» и «капитанская дочка» и т. д.

Яркой чертой речи современных школьников и студентов стали заимствования из американского варианта английского языка, кото-

рые используются под давлением моды и несут стилистическую окрасшенность, например, «о'кей», «фифти-фифти», «ноу проблем». Засоряют язык жаргонизмы, арготизмы, просторечие, например, «совок» (бывший советский человек), «кассир» (взломщик несгораемых касс), «ловить кайф» (чувствовать себя в состоянии сильного возбуждения), «кавказская пленница» (гостиница «Россия») и др.

Известно, что человек отличается от всех живых существ на Земле способностью мыслить. Соотнести себя с человечеством, со своим народом, осознать себя личностью каждый из нас может только тогда, когда он с детства усвоит родной язык, а через него историю своего народа, его обычаи, традиции, культуру, а также достижения мировой культуры. Большая часть информации поступает к нам через слово, и успех каждого из нас в профессиональной и личной жизни зависит от того, насколько хорошо мы владеем словом. При этом играет роль не только знание норм литературного языка, но также умение проникнуть в тайны языка. Однако чтобы выполнить задачу углубления знания студентов в области культуры речи, показать неразрывную связь языка с культурой его носителей, повысить культуру языковой личности, а следовательно, воспитывать молодежь, необходимо, на наш взгляд, не только оставить дисциплину «Русский язык и культура речи» в базовой части образовательной программы, но и добавить часы на ее изучение. За счет увеличения часов станет возможным во время занятия уделять больше внимания лингвокультурологическому аспекту изучения языка. Необходимость в этом, как уже неоднократно можно было убедиться, назрела. А в школьную программу, кроме изучения языков (русского и иностранного/иностраннных), следует включить дисциплину «Лингвокультурология», что будет способствовать эффективному национальному и интернациональному воспитанию молодежи РФ. Учебник «Русский язык в диалоге культур» уже создан В. В. Воробьевым [7].

Термином лингвокультурология обозначили особую отрасль, которая выделилась в последние десятилетия двадцатого века на стыке лингвистики и культурологии. Считается, что эта отрасль лингвистики в своем современном виде возникла в последней четверти

XX века как продукт антропологической парадигмы в языкознании. Однако ее истоки восходят еще к XIX веку, когда В. фон Гумбольдт в работе «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода» сформулировал положение о взаимосвязи характера языка и характера народа, кроме того, ученый утверждал: «Границы языка моей нации означают границы моего мировоззрения» [14, с. 3].

С начала XX века многие научные теории были основаны на идее неразрывного единства языка и культуры. Культуру стали рассматривать не просто как смежную с лингвистикой науку, а как феномен, без глубокого анализа которого, как утверждает В. А. Маслова, «...нельзя постичь тайны человека, тайны языка и текста». Она пишет: «Лингвистика XXI в. активно разрабатывает направление, в котором язык рассматривается как культурный код нации, а не просто орудие коммуникации и познания» [14, с. 3]. «Лингвокультурология, – отмечает В. В. Воробьев, – комплексная научная дисциплина синтезирующего типа, изучающая взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в его функционировании и отражающая этот процесс как целостную структуру единиц в единстве их языкового и внеязыкового (культурного) содержания» [6, с. 126].

Вообще термин «лингвокультурология» появился в связи с работами фразеологической школы, возглавляемой В. Н. Телия, исследованиями Ю. С. Степанова, А. Д. Арутюновой, В. В. Воробьева, В. А. Масловой и других ученых [12].

Сегодня в лингвистике и методике преподавания языка направление лингвокультурологии активно разрабатывается. Об этом свидетельствуют как темы защищенных в последние годы диссертаций, например Е. Н. Скаженик [20], В. И. Хайруллина [27], так и монографии, научные статьи [2, 3, 10, 23, 25], учебники и учебные пособия [4, 14, 18, 28], в том числе для школьников [7], методическая [5, 8, 9] и словарная литература [13, 15, 16, 19, 21, 26].

В самом конце XX столетия в Москве сложились четыре лингвокультурологические школы.

1. В Российском университете дружбы народов В. В. Воробьевым, В. М. Шаклеиным и их коллегами, развивающими концепцию Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова, создана школа лингвокультурологии.
2. Целью школы лингвокультурологии Ю. С. Степанова, которая по методологии близка концепции Э. Бенвениста, является описание констант культуры в их диахроническом аспекте. Верификация их содержания проводится с помощью текстов разных эпох, т. е. как бы с позиции внешнего наблюдателя, а не активного носителя языка.
3. Школа Н. Д. Арутюновой исследует универсальные термины культуры, извлекаемые из текстов разных времен и народов. Эти термины культуры также конструируются с позиции внешнего наблюдателя, а не реального носителя языка.
4. Школа В. Н. Телия известна в России и за рубежом как Московская школа лингвокультурологического анализа фразеологизмов. В. Н. Телия и ее учениками исследуются языковые сущности с позиции рефлексии носителя живого языка, т. е. это взгляд на владение культурной семантикой непосредственно через субъект языка и культуры.

Проблемы лингвокультурологии разрабатываются и в других городах РФ, например, учеными Волгоградской школы. Так, В. И. Карасик рассматривает лингвокультурологию как комплексную область научного знания о взаимосвязи и взаимовлиянии языка и культуры и делает акцент на ее сопоставительном характере. Основной единицей лингвокультурологии он называет культурный концепт. «Некоторые авторы считают, что единицами лингвокультурологии являются “единицы языка, которые приобрели символическое, эталонное, образно-метафорическое значение в культуре и которые обобщают результаты собственно человеческого сознания”», – отмечает В. А. Маслова [14, с. 36].

Подробный информативный обзор состава и типов единиц, которые сегодня различные ученые относят к лингвокультурологическим, сделала П. Филкова [22]. Исследователь пришла к выводу о том, что анализ данных единиц показывает ясно их разнородность и терминологический разнобой. Приведем основные положения обзора.

На фоне объекта исследования (т. е. языка и культуры) выделяются несколько предметов, каждый из которых также состоит из отдельных лингвокультурологических единиц. Это, по мнению В. А. Масловой: а) безэквивалентные единицы, например, гармошка, бить челом; б) мифологизованные единицы, например, хлеб (как символ жизни, материального достатка) – есть чужой хлеб; в) паремиологические единицы, например, старость не радость; г) символы, стереотипы, ритуалы, эталоны, например, голубь мира; д) образы, например, медный всадник; е) стилистически маркированные единицы; ж) этикетные речевые единицы; з) единицы, относящиеся к христианской культуре, например, соломоново решение.

Другие ученые, например В. В. Воробьев, обозначают указанные единицы термином «лингвокультуремы», добавляя к ним и текст.

Отдельные исследователи выделяют следующие единицы описания текста в лингвокультурном аспекте: цитаты, пословицы, поговорки, крылатые слова, фразеологизмы, афоризмы, «говорящие» имена и названия, обозначив их термином «логоэпистемы». «Логоэпистемы можно назвать символами чего-то, стоящего за ним, сигналами, заставляющими вспомнить некоторое фоновое знание, некоторый текст, некоторую информацию», например, «все смешалось в доме Облонских» (Н. Д. Бурвикова, В. Г. Костомаров).

К лингвокультурологическим могут быть отнесены и единицы, которые некоторые авторы характеризуют как прецедентные, т. е. имеющие историко-культурную, культурную, страноведческую ценность. Это: а) прецедентные имена, например, Иван Сусанин (Гудков Д. Б.); б) прецедентные высказывания, например, «любишь кататься, люби и саночки возить» (Захаренко И. В.); в) прецедентные тексты, например, «Евгений Онегин» (Гудков Д. Б.).

Выделяют еще и культурные конструкторы, к которым относят: а) устойчивые культурно-маркированные словосочетания, например, улыбка Моны Лизы; б) свободные культурно-маркированные, относящиеся к идиостилю писателей (или поэтов), например, «все мы смешные актеры / В театре Господа Бога» Н. Гумилева (Н. Г. Брагина).

Чтобы избежать терминологической неупорядоченности, П. Филкова предложила использовать общий термин «лингвокультурологические единицы» (единицы лингвокультурологии), который выражает их специфику, взаимосвязь с языком и культурой [22]. Этот термин сегодня используют многие ученые, он же будет применяться далее в статье.

Изначально лингвокультурология выделилась из сферы преподавания русского языка как иностранного. Однако после введения дисциплины «Русский язык и культура речи» в вузах России встал вопрос о включении лингвокультурологического аспекта в преподавание русского языка как родного. Речь идет прежде всего о преподавании раздела «Нормы современного русского литературного языка», в частности, вопрос о лексических нормах. Студенты не знают значения архаизмов «ланиты», «перси», «перст» и др., то есть того, что было известно предыдущим поколениям благодаря чтению поэзии. Затрудняются молодые люди с определением лексического значения ряда историзмов, например, «опричник», «кивер» и т. д., что свидетельствует о «пробелах» в изучении отечественной истории и литературы. Не всегда могут подобрать синонимы к предлагаемому слову, а значит, демонстрируют скудность активного словаря, а выбор паронима становится непреодолимой преградой. Но самой сложной темой, по мнению обучаемых, на протяжении всех лет остается фразеология. Фразеологические единицы (ФЕ) одновременно являются и лингвокультурологическими единицами, «отражая в своей семантике длительный процесс развития культуры народа, фиксируют и передают от поколения к поколению культурные установки и стереотипы, эталоны и архетипы». Фразеологизмы, по Ф. И. Буслаеву, – «своеобразные микромиры, они содержат в себе «и нравственный закон, и здравый смысл, выраженные в кратком изречении, которые завещали предки в руководство потомкам. Это душа всякого национального языка, в которой неповторимым образом выражаются дух и своеобразие нации», – отмечает В. А. Маслова [14, с. 82].

Студенты часто не только не могут определить значение того или иного фразеологизма, но даже не видят его структуру, его границ.

В этих случаях рекомендуем обращаться к фразеологическим словарям и другим книгам, содержащим статьи по фразеологии [1; 11, с. 40–51; 14, с. 82–88; 17; 24, 29].

На каждом занятии студенты открывают для себя что-то новое, проникают в тайны языка. В качестве дополнительной литературы можно предложить учебники Масловой В. А., поскольку они доступны не только в печатном, но и в электронном варианте и содержат обстоятельные интересные справки по этимологии ФЕ. Разделяя точку зрения В. Н. Телия о том, что фразеологический состав языка – это «зеркало, в котором лингвокультурная общность идентифицирует свое национальное самосознание», В. А. Маслова подчеркивает, что «фразеологизмы как бы навязывают носителям языка особое видение мира, ситуации» [14, с. 82]. Она приводит примеры ФЕ о быте русского народа (красный угол, печки-лавочки), об этикетном поведении (садиться не в свои сани, как пить дать, несолоно хлебавши, ломать шапку), о традициях и обычаях (из полы в полу, вывести на чистую воду) и т. д. Такое чтение расширяет кругозор обучающихся, способствует увеличению активного / пассивного словаря, воспитывает чувство уважения к национальным ценностям, обычаям и традициям.

Анализ лингвокультурологических материалов в рамках изучения курса «Русский язык и культура речи» выполняет разнообразные функции: познавательную, информативную, аккумулятивную и воспитательную, являясь эффективным средством повышения интереса к языку. Привлечение фактов культуры изучаемого языка, связанных с правилами речевого и неречевого поведения, способствует формированию навыков адекватного употребления и успешного воздействия на партнера по коммуникации. Если мы сумеем помочь студентам увидеть тот культурный фон, который стоит за единицей языка (пословицей, поговоркой, фразеологизмом, афоризмом, метафорой, символом и т. д.) и который позволяет соотносить поверхностные структуры языка с их глубинной сущностью, то нам удастся выпустить из высшей школы не только гуманитарного, но и технического профиля действительно образованных, грамотных, интеллигентных специалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. – СПб., 2001.
2. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. – М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 286 с.
3. Воробьев В. В. Лингвокультурология. – М.: РУДН, 2008. – 330 с.
4. Воробьев В. В. Лингвокультурология (теория и методы). – М.: РУДН, 1997. – 331 с.
5. Воробьев В. В. О практике создания учебного комплекса по русскому языку для студентов-иностранцев гуманитарных специальностей // «Язык – речь – специальность». Ч. 1. – М.: РУДН, 2005 г. – С. 100–115.
6. Воробьев В. В. О статусе лингвокультурологии // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Доклады и сообщения российских ученых. – Братислава, 1999.
7. Воробьев В. В. Русский язык в диалоге культур. – М.: Ладомир, 2006 г. – 286 с.
8. Воробьев В. В., Дронов В. В., Хруслов Г. В. Модель практического занятия по прикладной лингвокультурологии учебно-методического комплекса «Речевые образы России». Тема «Семья» // Русское языковое пространство в контексте межкультурной коммуникации. – Вьетнам, Ханой-Хошимин, 28 октября – 5 ноября 2007 г. – С. 297–307.
9. Воробьев В. В., Саяхова Л. Г. Русский язык в диалоге культур. – М.: Ладомир, 2006. – 146 с.
10. Карасик В. И. Лингвокультурный типаж «английский чудак». – М., 2006. – 239 с.
11. Культура устной и письменной речи делового человека. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 315 с.
12. Лингвокультурология. – <http://www.chuvsu.ru/~chfik/ukp/dizob.html>
13. Мальцева Д. Г. Германия: страна и язык: Лингвострановедческий словарь. – М., 1998.
14. Маслова В. А. Лингвокультурология. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – 203 с.

15. Муравлева Н. В. Австрия: Лингвострановедческий словарь. – М., 1997.
16. Николау Н. Г. Греция: Лингвострановедческий словарь. – М., 1995.
17. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 2001. – 944 с.
18. Основы лингвокультурологии: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 181 с.
19. Русское культурное пространство: лингвокультурологич. словарь. – М., 2004.
20. Прецедентные имена. Прецедентные тексты. Прецедентные высказывания / И. С. Брилева, Н. П. Вольская, Д. Б. Гудков и др. – М., 2004. – 315 с.
21. Скаженик Е. Н. Категория оценки в лингвокультурологическом и лингвокогнитивном аспектах (на материале речи студентов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Таганрог, 2002. – 24 с.
22. Томахин Г. Д. США: Лингвострановедческий словарь. – М., 1999.
23. Филкова П. Сопоставительная лингвокультурология (проблемы и задачи). – <http://www.russian.slavica.org/article507.html>
24. Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности: коллектив. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 539 с.
25. Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. / сост. А. И. Федоров. – Т. 1.: А-М. – 391 с.; Т. 2.: Н-Я. – 396 с. – М.: Цитадель, 1997.
26. Фразеология в контексте культуры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 333 с.
27. Франция: Лингвострановедческий словарь. – М., 1997.
28. Хайруллин В. И. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты перевода. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1995. – 46 с.
29. Хроленко А. Т., Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: МГУ, 2004. – 348 с.
30. Яранцев Р. И. Словарь-справочник по русской фразеологии. – М.: Рус. яз., 1985. – 304 с.

РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА ПОСРЕДСТВОМ ЯЗЫКОТВОРЧЕСТВА

Потенциал личности складывается из мировоззрения человека, мотивации к самореализации, профессионализма (деловые способности и возможности, а также профессиональные качества – профессиональное мышление, лидерские способности) и, что немаловажно, личностных качеств. Под личностными качествами подразумеваются коммуникативный, эмоциональный, познавательный и творческий потенциалы. Одни характерные параметры личности даны человеку от рождения, другие развиваются и приобретаются в течение жизни.

Современное образование в России, с одной стороны, ставит такую актуальную задачу, как, например, научить человека (дошкольника, школьника, студента) адаптироваться в любой ситуации общения, что влечет за собой формирование коммуникативных умений в целом и лингвокреативных способностей в частности. Сегодня очень ценится красноречие, а элементы словотворчества не только обогащают речь, но и делают ее яркой, выразительной, запоминающейся. Этим и обуславливается актуальность внедрения в образовательный процесс методик, знакомящих обучающихся со способами словотворчества.

На наш взгляд, необходимо учить творить новые слова, видеть их прелесть, а также осознавать значение слов, созданных другими людьми. В то же время стремление к словотворчеству должно быть обусловлено осознанием необходимости изучать язык. Ведь словотворчество, как правило, провоцирует отступление от нормы, а это становится возможным благодаря знанию языковых норм. В решении этой задачи большое значение имеет постижение механизма образования новых слов и выявление их текстообразующих функций. Работа с новообразованиями побуждает автора выразить в слове свой внутренний мир и способствует развитию образного мышления, связанного с эмоциональ-

но-чувственным, логическим, ассоциативным и интуитивным его компонентами.

В связи со сказанным, основной задачей нашей работы является рассмотрение методов создания новообразований как путей развития словотворческих потенций личности. В данной статье мы рассматриваем лишь один из таких методов – корнесловие.

Метод корнесловия был предложен русско-американским лингвистом, философом, культурологом М. Н. Эпштейном в сетевом проекте «Дар слова», направленном на создание новых понятий и слов. В рамках обозначенного проекта ученый предлагает не заимствовать слова без особой на то необходимости, а порождать новые из русских корней в соответствии со смысловой или понятийной потребностью. При этом за основу создания новых слов (творческая медитация) М. Н. Эпштейн берет корнесловие. Ученый под этим термином понимает такой тип «словочеканки», когда во внимание берется производящая сила целого корня, от которого ветвится множество новых слов. Для Эпштейна корнесловие – это «не изучение корней (теперь эта дисциплина называется “этимологией”», а основанный на таком изучении словарно-творческий жанр, когда от одного корня, данного в языке (либо в самостоятельной форме, либо извлеченного из состава других слов), производятся новые слова, в языке еще не бывшие или имевшие другие, забытые, малоупотребительные значения. По-настоящему корень живет не только в полном объеме своих производных, но и в возможности дальше выбрасывать из себя новые слова» [5]. Иными словами, М. Н. Эпштейн предлагает идти не «к корню» («корнесловие» (книжн. устар.) в традиционном понимании – этимология, наука о происхождении слов; см. толковый словарь Д. Н. Ушакова), а «от корня».

В качестве основополагающих целей корнесловия исследователь выделяет словообразование как смыслообразование: «В каждом корне языка есть непробужденные возможности, тяга к произрастанию, ветвлению, срастанию с другими корнями. ... Суть не в том, чтобы производить в беспорядке и избытии новые слогиобразования ...»,

а в том, чтобы творить именно слова, т. е. слоговые тела ... со своим необходимым и единственным значением, какого еще нет у других слов и которое необходимо языку и говорящим на нем для выражения каких-то смыслов, которые не умещаются в наличные слова» [5].

Пользователи Интернет-сети, поддержавшие идею М. Н. Эпштейна, создали словарь «Новослов», в который включены самые разные по форме и содержанию новообразования, многие из которых уже начали входить в язык (например: *зомбоящик* и *медвепутия* и др.), о чем свидетельствуют контексты в СМИ (*Антикризисная медвепутия в зомбоящике* – заголовок в газете «Московский комсомолец»). Проведя ранее анализ единиц «Новослова» [1], мы решали вопросы, связанные с выявлением тенденций активизации имеющихся в языке словообразовательных моделей и новых; оценивали порождающую способность русских корней, направленную на заполнение лакун и расширение однокоренных гнезд слов; с опорой на смысловое наполнение новообразований характеризовали некоторые умонастроения и «болезни» общества.

В рамках данного исследования мы хотим показать практическое применение в учебном процессе, как школы, так и вуза, метода корнесловия, который способен, на наш взгляд, помочь решить важную для современного образования задачу – раскрытие творческих возможностей личности.

Напомним, каким образом М. Н. Эпштейн решает эту задачу. Руководитель проекта чаще всего сам дает установку на тематику словотворчества. Так, М. Эпштейн (23.08.09) задает вопрос «Как назвать близкого человека, отношения с которым (еще) не закреплены браком?» и здесь же приводит контексты, заставляющие задуматься над проблемой: «“Возлюбленный” – театрально, “любовник” – откровенно, “друг” – неопределенно. Нелюбовная страна!» (М. Цветаева). И еще добавляет: «“любимый” – сокровенно, интимно, патетично, “сожитель” – кухонно, грубо, протокольно, “партнер” – сухо, бюрократично, академично».

В короткий срок участники форума предложили более 20 слов со значением «люди, не состоящие в брачной связи». Вот некоторые из них: *близник, близница, ближний, любодруга, передруг, полумуж, пред-*

брачник, пробоженцы, совместник, супругат, лапуля, лада, мойпацан (и *мойПасан* – креативное образование, построенное на основе фамилии Мопассан, автора романа «Милый друг») и др. В приводимом выше вопросе М. Эпштейна заключена целая ситуация, ключевыми в которой являются слова и словосочетания «близкий человек», «(не) совместная жизнь», «брак», «друг», «супруг(а)», «муж», «жена» и др., что тонко программирует участников проекта идти от корня этих слов и создавать слова всеми возможными способами. Тем самым ученый решает задачу проекта – активизировать корневую систему языка, создать от конкретного корня (корней) максимально возможное количество слов, т. е. расширить словарное гнездо.

С опорой на описанную выше методику мы провели эксперимент среди студентов и старшеклассников. Каждой аудитории, которая была разбита на две группы, было предложено свое задание. Так, одни должны были заменить слово *шопинг* синонимичными новообразованиями, которые опирались бы на русские корни и модели словопроизводства, известные русскому языку. А другим нужно было ответить письменно на следующие вопросы: 1) Как бы вы назвали ученика, который учится всегда на одни пятерки, постоянно выполняет домашнее задание, успевает подготовить много дополнительного материала?; 2) Как бы вы назвали учителя, который задает много заданий, строго, принципиально оценивает их выполнение?; 3) Как бы вы назвали ученика, который постоянно прогуливает в школе уроки, безответственно относится к учебе и не имеет ни малейшего желания учиться?

Познакомим с полученными результатами.

Прежде чем характеризовать полученные результаты эксперимента, в задачу которого входило заменить слово *шопинг* синонимичными новообразованиями, раскроем смысл, который стоит за самим словом *шопинг*.

В 2000-е годы в нашу жизнь, наряду с массой других заимствований англо-американского происхождения, вошло слово *шопинг*, вместо которого в 90-е годы XX века использовалось слово *шоп*, потерявшее сегодня свою актуальность и сохранившееся как составная часть небольшого количества слов (ср.: *шоп-тур, шоп-стюард, шоп-туризм,*

секс-шоп, фотошоп). От слова *шоп*, кроме широко распространившегося *шопинг*, сегодня актуален, пожалуй, еще один дериват – *шопер*, обозначающий профессию (ср.: *Профессиональный шопер зарабатывает на том, что помогает покупать вещи клиентам*).

Слово *шопинг*, быстро приобретя популярность, занимает сегодня прочное место в русском языке в сфере туристического бизнеса и индустрии моды. В отечественных лексикографических источниках это слово впервые появилось в 2004 г. в Русском орфографическом словаре [4], в «Толковом словаре иностранных слов» (2006 г.) Л. П. Крысин определяет значение слова *шопинг* как «посещение магазинов с целью покупки каких-нибудь товаров (во время поездок за границу)» [2]. Спустя 4 года интересующее нас слово значительно расширило свою семантику. В настоящее время это слово характеризует совершенно новую реальность и представляет собой культурное явление, и, помимо заложенной в нём практической функции, обладает функцией психотерапевтической.

Сегодня *шопинг* – это не просто «посещение магазина», это «форма времяпрепровождения в виде посещения магазинов (чаще всего – больших торговых центров) и, возможно, но необязательно (!), покупки товаров (одежды, обуви, аксессуаров, головных уборов, подарков, косметики и т. д.)». Зачастую под *шопингом* понимается не просто покупка товаров, а весь комплекс, включающий также и сопутные развлечения (рестораны, кафе, кино и пр.). Места для шопинга (ТЦ, ТК, магазины, бутики, целые *sale-кварталы*), как правило, оборудованы всем необходимым, чтобы можно было спокойно предаваться этому занятию, не думая ни о голоде, ни о прочих нуждах. *Шопинг* является отличным методом снятия стресса для женщин, лучшим лекарством от депрессии и, как правило, оказывает обратное влияние на мужчин [3].

Расширив свою семантику, слово *шопинг* стало прочно вращаться в систему языка, образуя все новые и новые производные: *шопоголизм, шопингомания, шопоголик, шопиться, пошопиться, шопинговать, шопинговый, шопно*. Появился и целый ряд сложных слов, одним из компонентов которых является слово *шопинг*: *шопинг-тур* (наряду с *шоп-тур*), *шопинг-круиз, шопинг-турист, эконо-шопинг, шопинг-*

консультирование, *шопинг-гид* (= шопер), *шопинг-карта*, *шопинг-улица*, *шопинг-район*, *шопинг-обзор*, *шопинг-практикум*, *шопинг-жизнь*, *шопинг-терапия*, *онлайн-шопинг*, *шопинг-портал* и мн. др.

Разобравшись с тем, что скрывается за словом *шопинг* в современном русском языке, возвратимся к основной задаче нашей работы – каким образом создание новообразований путем корнесловия помогает развивать творческие потенции личности.

При создании синонимов слова *шопинг* в качестве опорных компонентов (производящая база новообразований), согласно описанной выше семантике этого слова, были выделены совместно с испытуемыми следующие: «посещение магазина», «времяпрепровождение», «покупка», «товары», «развлечение», «снятие стресса». Респонденты не были ограничены только этим набором слов и словосочетаний, они могли использовать любую другую производящую базу, которая, на их взгляд, лучше подходит для создания новообразования, синонимичного слову *шопинг*.

Большинство новообразований были созданы студентами по деривационным моделям с суффиксом *-инг* от имен существительных и глаголов: *шмотинг* (от *шмотки*), *магазининг* (от *магазин*), *витрининг* (от *витрина*), *тряпинг* (от *тряпки*), *вещинг* (от *вещи*), *покупинг* (от *покупка*), *скупинг* (от *скупать*), *покупатинг* (от *покупать*), *одеватинг* (от *одевать*).

Этот же суффикс был использован при образовании слова сложносуффиксальным способом: *деньготратинг* (*деньги* + *трати(ть)* + *-инг*).

В научной литературе слова с *-инг* оцениваются как «слова с инговым элементом». Толчком к пополнению словаря русского языка образованиями с суффиксом *-инг* послужили заимствования типа *серфинг*, *брифинг*, *лизинг*, *бодибилдинг* и др., которые в русском языке не членятся, так как отсутствует производящая база для этих слов. А в слове *тренинг* уже выделяется суффикс *-инг*, так как это слово воспринимается как производное от глагола *тренировать(ся)* (ср. ряд однокоренных слов *тренер*, *тренироваться*, *тренировка*). В слове *шопинг*, образованном от *шоп*, и в придуманных словах этот суффикс тоже выделяется. Несмотря на установку – создавать слова с русски-

ми корнями и русскими словообразовательными средствами, студенты использовали заимствованный элемент *-инг*. Это говорит о том, что *-инг* активно осваивается русским языком и закрепляется в нем.

Сложносuffиксальным способом было создано еще одно слово – *деньготратство* (*деньги* + *трати(ть)* + *-ств(о)*).

Была зафиксирована одна suffиксальная модель «основа глагола + *-ств(о)*»: *покупайство* (от *покупать* + *-ств(о)*). Одно слово было образовано способом слияния с использованием suffикса: *запокупкохождение* (здесь сливается фраза *за покупками ходить* (модифицируется основа глагола *ходить* – усечение звука *и*, чередование *д' // жд'*) и прибавляется *-ени(е)*).

Остальные придуманные слова были получены способом сложения основы слова и целого слова (*магазиномания*, *шмотингомания*, *магазиноброжение*, *вещемания* и под.), сложением двух слов (*шоп-поход*, *шоп-гёрл*), а также сложением двух основ слов (*шопвумен*, *шопингход*, *шопоход*, *шопохап* – *шоп* + *хапать*).

Интересно, что среди данных новообразований много слов с отрицательной оценкой – *магазиномания*, *вещемания*, *шмотингомания*, *магазиноброжение*, *шопохап*, *покупайство*, *деньготратство* и нек. др. Причем эти новообразования были созданы юношами, что ярко характеризует отношение мужской части населения России к проблеме «шопинга».

Как видим, подобная работа, ориентированная на создание новых слов и развивающая тем самым языкотворческий потенциал, вскрывает не только языковые лакуны, но и отношение к словам, за которыми стоит не отдельный смысл, а целая ситуация.

Создавая слова на заданную тему, испытуемые второй группы образовали более 50 новых слов. Со значением «ученик, который учится на одни пятерки ...» было создано 21 слово (*быстрик*, *шустрик*, *учка*, *зубрилка*, *пятка*, *заумняха*, *задаваха*, *умняха*, *пятерышник*, *опять-пять*, *учипяток*, *ботанус* и др.). При создании единиц, отражающих данный смысл, в качестве опорных (производящая база новообразований) были выделены следующие слова / сочетания слов: «учиться», «выполнять», «успевать», «пять», «пятёрка», «умный», «домашнее за-

дание», «дополнительный материал». Со значением «учитель, который задает много заданий ...» – 15 единиц (*строжилка*, *жадник* – жадный на оценки учитель, *достозад* – достает заданиями и др.). В данном случае опорными компонентами выступили такие, как «учить», «строгий», «много задавать», «задание», «принципиальный», «оценивать». Со значением «ученик, который постоянно прогуливает школу ...» – 14 единиц (*проляляха*, *нехоучка*, *нехочуха*, *прошка* и др.). В этом случае в качестве опорных компонентов предлагались: «прогуливать», «пропускать», «не хотеть учиться», «безответственный»

Большинство новообразований были созданы по деривационным моделям суффиксальным путем:

– с суффиксами *-ик*, *-ник*, которые являются продуктивными в современном русском языке (*шустрик* (от *шустрить*), *быстрик* (от *быстр(ый)*, *быстро всё схватывает*), *жадник* (от *жадный*));

– с суффиксами *-к(а)*, *-ях(а)* / *-ах(а)* и др., которые в Грамматике-80 среди прочих определены как суффиксы стилистической модификации. Помимо названных формантов, респонденты создали слово с суффиксом *-нях(а)*, который не представлен в русском языке. Испытуемые создали слова, образованные с помощью данных формантов: *учка* (всё учит, *учи(ть)* + *-к(а)*), *зубрилка* (сленговое слово *зубрить* + *-лк(а)*), *пятка* (учиться только на пятерки; *пять* + *-к(а)*), *строжилка* (негативная эмоциональная окраска, по той же словообразовательной модели, что *иучилка*), *заумняха* (чересчур заумный (ая), основа слова *умный* + суффикс *-ах(а)*), *задаваха* (*задаваться* + *-х(а)*), *проляляха* (человек, который легко относится к жизни, *пролялякать* (глагол, бытующий в разговорной речи) + *-х(а)*). Внимания заслуживает слово с неизвестным русскому языку формантом – *умняха* (*умный* + *-нях(а)*). Также новым для русского языка является формант еще одного новообразования (*пятерышник* (*пятерк(а)* + *-ышник*)), но что интересно, в словаре сленга *ышник* – это не суффикс, а самостоятельное слово, обозначающее человека, уважаемого в обществе). Некоторые словообразовательные форманты обращены в прошлое *ботанус* (аналогия с латинским языком, так как суффикс *-ус* в латинском языке был одним из самых продуктивных).

Многие слова были образованы путем слияния слов и основ, иногда с использованием аффикса (в основе таких слов – словосочетание или предложение), а также путем сложения – *опятьпять* (*опять* + *пять*), *учипяток* (учиться на пятерки, *учиться* + *пять* + *-ок*), *нехоучка* (не хочет учиться, *не* + *усеченная основа слова хотеть* + *учиться* + *-к(а)*), *нехочуха* (*не хотеть* + *-ух(а)*), *прошка* ([*про*]гуливать [*шк*]олу, здесь складываются не корни, а части слов). Авторы новообразований вкладывают в старую форму новое содержание или добавляют новый смысл уже к имеющемуся, что приводит к переосмыслению существительных и к омонимии слов – *пяточок*, *пятак*, *пятка*, *грызун*, *задавала*, *задачник*, *филин*, *надсмотрщик*, *гуляка*.

При создании новых слов был использован сложно-суффиксальный способ: соединение корней (как целых, так и усеченных) с использованием суффиксального форманта – *достозад* (достаёт заданиями, усеченная основа слова *доста(ть)* + усеченное слово *зад(ание)*, данные части слов соединяются интерфиксальным путем).

Как видим, большинство новообразований получено путем опоры на известную языку деривационную модель. Многие из вышеперечисленных новообразований, и в первую очередь это касается окказионализмов, ориентированы на игру с формой слова, на достижение юмористического эффекта.

Анализ новообразований, полученных в ходе нашего эксперимента, показывает, что на сегодняшний день наибольшая активность сохраняется за суффиксальными моделями, кроме этого, актуальными становятся и такие способы образования новых слов, как слияние, слияние с суффиксацией, разные приемы окказиональных построений, которые опираются на смешение корней.

Созданные школьниками новообразования позволяют оценить отношение современной учащейся молодежи к людям, характеристика которых заложена в смыслах, разработанных нами в эксперименте. Наличие среди полученных новообразований большого количества слов с отрицательной оценкой говорит о том, что школьники, в большинстве своем, не принимают сегодня тех, кто учится всегда на одни пятерки (*ботанус*, *зубрилка*, *учка*), что отчасти объясняет и отноше-

ние к качеству обучения. Не особенно, судя по новообразованиям, ценят ученики и строгих учителей (*строжилка, достозад, жадник*), хотя в частных беседах можно услышать уважительные реплики о требовательных учителях – «она строгая, но справедливая» и под. Зато к тем, кто прогуливает уроки, школьники относятся с пониманием, называя их снисходительно оцененными словами (*проляляха, нехоучка, нехочуха, прошка*).

Подводя итог, еще раз обратим внимание на то, что, внедряя в образовательный процесс методику М. Н. Эпштейна, ориентированную на создание новых слов путем корнесловия, мы не нацелены искусственно расширять словарь русского языка. Задача этой работы – развитие у обучающихся творческих потенций, умения создавать новые слова по имеющимся образцам и новым моделям, способности мыслить ярко и образно.

Новообразования, вызывающие «цепь ассоциаций» и являющиеся средством для создания оригинального словесного образа предоставляют учащимся удивительную возможность для выражения мысли. Новое слово благодаря своей экспрессивности вызывает гамму чувств и ассоциаций, становится «отправной точкой» для создания текста. Выразительные возможности словообразовательных инноваций позволяют учащимся выразить свое отношение, свою позицию в оценке событий.

Принимая во внимание, что в современном мире стремление к созданию новых ярких, запоминающихся слов, часто с намеренным нарушением языковой нормы, что трактуется сегодня лингвистами как «языковая игра», становится явлением достаточно широким и активным, и учитывая, что языковые инновации постепенно начинают занимать в речевой жизни людей особое место, считаем важным не только поощрять тягу студентов и школьников к осознанному нарушению нормы, но и учить это делать. А именно – учить уместному и тактичному ее нарушению, развивать способность чувствовать норму языка и умение отделять норму от ее нарушения. Это, в частности, включает в себя осторожное применение в речи тех средств, которые

нарушают существующие языковые правила и коммуникативные нормы. Привитие бережного отношения к существующим правилам и нормам и стимулирование языкового творчества, основанного на осознанном и целенаправленном нарушении норм, вне всякого сомнения, не только будут способствовать развитию интереса к русскому языку, но и повысят рейтинг русского языка как дисциплины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евсеева И. В. Русские слова XXI века и словотворчество: модели и способы словообразования // Взаимодействие языка и культуры в коммуникации и тексте. Вып. 10. – Красноярск, 2010. – С. 29–37.
2. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Изд-во «Эксмо», 2006.
3. Народный словарь современного русского языка. – <http://city-shopping.livejournal.com/1244.html>
4. Русский орфографический словарь. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва, 2004.
5. Эпштейн М. Н. Медитация о русском слове // Дар слова. Проективный лексикон русского языка. – <http://www.emory.edu/INTELNET/dar101.html>

М. Д. Ваджибов

Дагестанский государственный университет, г. Махачкала

ЭЛЕМЕНТЫ КРЕАТИВНОСТИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РИТОРИКЕ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ АУДИТОРИИ СОЦИАЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА ДАГЕСТАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА)

В образовательном процессе новаторский, нетрадиционный подход к преподаванию курса риторики способствует активизации студентов, будущих социальных работников, и приковывает их вни-

мание к предмету речи на продолжительное время, что очень важно в поликультурном студенческом коллективе, каковым является любой дагестанский вуз. Важными при этом являются творческие задания, которые выполняют студенты.

На наш взгляд, все творческие работы на занятиях по риторике со студентами социального факультета Дагестанского государственного университета способствуют выработке умений и навыков и проявлению креативности, без чего студент не сможет стать полноценным социальным работником – ведь он должен работать с теми, кто нуждается в человеческом общении.

Рекомендуем проводить словесную игру по темам *«Конфликт, который нельзя забыть»*; *«Опоздал!»*; *«В дагестанском суде»*; *«Фильтруй базар»*; *«Стенка на стенку»*; *«Сила есть – ума не надо»* и др. К примеру, в течение 30–35 минут можно проводить игру *«Конфликт, который нельзя забыть»*, вовлекая в нее по очереди всю группу или большинство студентов группы. Методика проведения игры такова: сначала один студент в течение двух минут рассказывает какую-нибудь реальную историю, в которой он принимал участие или свидетелем которой он был. После этого два студента задают рассказчику по два вопроса, проверяя правдивость истории и тем самым провоцируя однокурсника на конфликт. Естественно, для этого вопросы должны быть «каверзными». Вопросы и ответы «толкают» студентов на «преступление» – нарушаются литературные нормы, что является сигналом для участия в «словесной драке» следующей пары студентов, которая должна выступать на стороне рассказчика. В роли третейских судей выступают специально назначенные преподавателем председатель и его заместитель из числа успевающих студентов, которые действуют согласно инструкции и пресекают любые словесные нарушения, противоречащие речевым правилам. По решению третейских судей в баталии начинают принимать участие следующие два студента как противники рассказчика. Постепенно в игру вступает вся группа, которая уже разделена на два лагеря. Сценарий может

написать сам преподаватель. Работа бывает результативной, если игру самостоятельно сочинили два наиболее подготовленных студента. Интереснее проходит игра, если участники (кроме председателя и заместителя) вообще не осведомлены о теме и содержании задания. Правда, будущий рассказчик может знать только то, что он будет рассказывать. Содержание рассказа также известно третейским судьям. В продолжение игры преподаватель вмешивается в работу студентов только в исключительных случаях – при коммуникативных неудачах участников, при срыве игры и при прочих форс-мажорных обстоятельствах. Не замеченные студентами логические, этические и нормативные ошибки он отмечает в конце занятия. При необходимости преподаватель в корректной форме исправляет студентов, в речи которых изобилуют сленговые слова и выражения. Итогом словесной игры должны стать выработка терпеливого отношения к собеседнику и умение публично спорить. При этом отметим, что такой вид работы можно проводить только в заранее подготовленной аудитории, т. к. студенты участвуют в коммуникативном акте согласно регламенту, который можно нарушать во внеурочное время.

Игру «*Опоздал!*» можно проводить в течение 10–15 минут. В начале занятия мы создаем такую ситуацию, в которой обычно юноша мог себя вести агрессивно. Мы, конечно, понимаем, что молодой человек не будет пользоваться жаргонными и обценными словами и выражениями. Поводом для проведения игры, обращаясь к студенту Н., может служить любая ситуация: и отсутствие студента на прошлом занятии, и его опоздание, и его неуспеваемость, и т. д. В данном случае студент опоздал на занятие по уважительной причине. Делаем ему замечание, которое словесно может быть оформлено по-разному.

Молодой человек, которого спровоцировали на «словесный конфликт», естественно, не должен был знать и догадываться, что мы его подвергаем испытаниям. Через определенное время извещаем студента об опыте, наблюдая за его дальнейшей словесной реакцией,

и делаем анализ искусственно созданной ситуации и высказываний юноши, причем важными являются студенческие ответы экспромтом. При этом студенты, сравнивая себя с однокурсником, говорили (говорят) о том, как вели бы себя в таком случае, вспоминали (вспоминают) аналогичные истории из жизни, когда употреблялись (употребляются) в речи грубые слова и выражения в качестве защиты или нападения.

Данный вид работы мы проводили неоднократно в течение нескольких лет, чтобы точно определить объективность результатов наблюдений. Кстати, это очень помогло и помогает нам при разработке заданий для работы над устной русской речью студентов, при выявлении наличия в речи ошибок и при их устранении. Таким способом, такой игрой можно проверить речевое поведение студента в экстремальных ситуациях.

Иногда один и тот же текст объединяет несколько занятий. Интересным и поучительным для этого является содержание рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре». На основе данного рассказа студенты могут подготовить игру. В последние три года на занятии по теме «*Произнесение речи. Взаимодействие оратора и аудитории*» мы студентам специально даем риторический анализ рассказа. Для нас существенны и ораторские способности Беликова (или их отсутствие!), и отношение окружающих к нему, т.к. коммуникативные удачи и неудачи часто зависят и от искусства говорить, и от доброжелательного или недоброжелательного отношения собеседников друг к другу. При этом обращаем внимание не только на «футляр» героя, но и на способы общения и на умение убеждать, пугая и раздражая окружающих, а также на проявление вербальной и невербальной агрессии. После анализа рассказа студенты получают домашнее задание: подготовить мини-сочинение на 2–3 минуты «*Мое отношение к современным дагестанским Беликовым*». Естественно, молодые люди в своей письменной речи обычно выражают негативное отношение к лицам в футлярах. При этом гневная тирада может быть прочитана и публич-

но. В редких случаях можно наблюдать оправдание поступков людей типа *человека в футляре* тем, что во всем виновато общество.

Увлекательной в рассказе является тема запретов, что очень актуально именно в дагестанской студенческой аудитории. Молодые люди, изучая рассказ писателя, могут сопоставлять наличествующие табу в современном дагестанском полиэтническом обществе, в России и в мировой культуре, а также изучать историю культуры.

Важным является и проведение тренинга, который обнаруживает способности студентов. Мы заранее готовим тематику для риторических тренингов, примерный перечень которых таков: *«Толерантность в речевом поведении»*; *«Толерантность по-дагестански»*; *«Поликультурное общество в Дагестане»*; *«Дагестан – гора языков», гора культур»*; *«Я уважаю любую субкультуру, если она не мешает обществу»*; *«Худой мир лучше доброй ссоры»*; *«Что имеем – не храним, потерявши – плачем»*; *«Уважай старших: ты тоже постареешь»*; *«В чужой монастырь со своим уставом не ходят»*; *«Спорт объединяет народы»* и др. В зависимости от содержания занятия подбираем одну из тем тренинга. При этом студенты не знают, какую игру предложит преподаватель, хотя с программой занятия уже ознакомлены. Даже в разных группах проводим игры на разные темы. Все тайное увлекает студентов и дает повод для реализации речевых способностей. Студенты заранее знают, что на занятии обязательно прибегнут к чему-то необычному. При этом преподаватель работает над устранением в речи студентов нарушений языковых норм и любых форм проявления словесной агрессии.

Студентам мы предлагаем проведение и таких словесных игр, как *придумывание ярких, запоминающихся высказываний*. Одним из таких высказываний в нашей речи стала придуманная мною скороговорка *«Ваши баллы вышибли вышибалы!»*, содержание которой очень актуально в настоящее время, когда знания студентов-бакалавров оцениваются согласно Болонскому процессу, который воспринимается дагестанским обществом неоднозначно. Чтение выученного наи-

зусь стихотворения или прозаического текста мы также превращаем в игру, вовлекая в процесс всю группу: один начинает, другой продолжает, после чего следующие два читают синхронно и т. д. И здесь налицо творческий подход.

Очень интересным является заполнение дневника ратора, в котором обязательно дается сценарий урока и его анализ. Отмечаются плюсы и минусы занятия. Оценивая то или иное занятие, студент также проявляет свои творческие способности.

Увлекательным является проведение мероприятий кружка друзей риторики, у которого свой план на учебный семестр. Любители риторики проводят заседания, на которых в зависимости от ситуации выступают экспромтом.

Итак, только таким образом можно подготовить риторически грамотного специалиста, который обязательно должен стать творческой личностью. И это, прежде всего, является проявлением нестандартного подхода.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алтухова Татьяна Владимировна, стажер-исследователь кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета;

Астахов Олег Юрьевич, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Быкова Наталья Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой кино-, фото-, видеотворчества Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского;

Ваджибов Малик Джамалутдинович, кандидат филологических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка и литературы Дагестанского государственного университета;

Горбова Евгения Николаевна, преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Дементьянова Анна Михайловна, аспирант кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета;

Евсеева Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Лесосибирского педагогического института (филиал ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»);

Елисеенков Геннадий Симонович, профессор, заведующий кафедрой дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Казарин Сергей Николаевич, доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент кафедры дизайна, директор института визуальных искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Калашикова Анна Леонидовна, ассистент кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета;

Кошечко Анастасия Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Томского государственного педагогического университета;

Лебедева Наталья Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета;

Литовченко Мария Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Осипова Валентина Дмитриевна, доцент, заведующая кафедрой теории и истории музыки Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского;

Павлов Андрей Юрьевич, старший преподаватель кафедры кино-, фото-, видеотворчества Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского;

Попова Наталья Сергеевна, старший преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Рабенко Татьяна Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета;

Рыбникова Елена Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языкознания и славянских языков Кемеровского государственного университета;

Сафарова Татьяна Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фото-, видеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Синельникова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Смирнова Ирина Александровна, соискатель Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Сокол Ольга Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Стеванович Светлана Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языкознания и славянских языков Кемеровского государственного университета;

Темнова Наталья Николаевна, доцент, заведующая кафедрой фортепиано Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского;

Ткаченко Андрей Викторович, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Ткаченко Людмила Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Умнова Ирина Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств;

Чупахина Татьяна Ивановна, доцент, заведующая кафедрой оркестрового дирижирования и народных инструментов Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского;

Шестакова Наталья Львовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Омского государственного аграрного университета им. П. А. Столыпина;

Шунков Александр Викторович, кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной и инновационной деятельности Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. Традиции славянских культур в художественных практиках.....	3
<i>Осипова В. Д.</i> Традиционная культура славян в музыкальном пространстве русской оперной классики XIX в.....	3
<i>Сокол О. В.</i> Интерпретация событий русской истории в операх русских композиторов.....	15
<i>Темнова Н. Н.</i> Вокальные произведения Н. А. Римского-Корсакова в формировании нравственно-эстетических ценностей	23
<i>Чупахина Т. И.</i> Отражение соловьёвской концепции всеединства в творчестве С. В. Рахманинова.....	30
<i>Умнова И. Г.</i> Преломление традиций русской и польской культур в творческой деятельности композитора Сергея Слонимского	36
<i>Синельникова О. В.</i> Образы живописи в музыке отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века...	45
<i>Смирнова И. А.</i> «Смерть автора», или «конец времени композиторов»	59
<i>Казарин С. Н.</i> Традиционность образов славянской мифологии в современном станковом искусстве.....	68
<i>Попова Н. С.</i> Роль традиции в архитектуре и градостроительстве городов Западной Сибири в 1920–30-е годы.....	76
<i>Горбова Е. Н.</i> Традиции русского костюма в творчестве первых советских модельеров.....	82
<i>Ткаченко А. В.</i> Образ Троицы в произведениях скульптора Алексея Хмелевского.....	89
<i>Ткаченко Л. А.</i> Традиции славянской культуры в творчестве художника-керамиста В. Е. Семеновой.....	96
<i>Светлакова Е. Ю.</i> Образ деревни в российских документальных фильмах.....	101
<i>Павлов А. Ю.</i> «Принцип антагонизма», «самоидентификация» и другие методы работы над киносценарием.....	107

<i>Казарина Т. Ю.</i> Формы презентации художественного творчества: традиции и новации.....	112
<i>Елисеенков Г. С.</i> Визуальная коммуникация: славянские архетипы в поликультурном мире.....	121
Раздел 2. Литературное наследие славянского мира: история и современность.....	130
<i>Шунков А. В.</i> Книга как основа русской культуры.....	130
<i>Рабенко Т. Г.</i> Религиозная проповедь как средство христианизации древнерусского сообщества (на материале древнерусских проповедей XI–XII вв.).....	137
<i>Калашиникова А. Л.</i> Мотив «душевной родины» в художественном мире Ф. И. Тютчева.....	148
<i>Кошечко А. Н.</i> «Воспоминания» А. Г. Достоевской: к вопросу о генезисе экзистенциального сознания Ф. М. Достоевского	160
<i>Литовченко М. В.</i> «Рассказ госпожи NN» А. П. Чехова: диалог с пушкинской традицией.....	170
<i>Астахов О. Ю.</i> Тема исторического примирения Польши и России в творчестве В. Брюсова.....	178
<i>Мироненко Е. А.</i> Роль русского слова в формировании творческого кредо Ч. Т. Айтматова.....	183
<i>Сафарова Т. В.</i> Ранние песни Владимира Высоцкого в контексте жанровой традиции русской народной лирики.....	190
<i>Быкова Н. И.</i> Интертекстуальность как феномен восприятия произведений Милана Кундеры.....	200
Раздел 3. Славянские языки в процессах культурной интеграции и диверсификации.....	211
<i>Дементьянова А. М.</i> Опыт полиситуативного анализа глагольных приставок с семантикой локативности (на материале древнерусских текстов).....	211
<i>Лебедева Н. Б.</i> Повседневная письменная русскоязычная культура Кузбасса: проект исследования.....	218
<i>Алтухова Т. В.</i> К вопросу о типологии и описании жанров в русскоязычном Интернете.....	227

<i>Рыбникова Е. Е., Стеванович С. В.</i> Культурологический (страноведческий) компонент в методике преподавания славянских языков (из опыта создания электронного учебного пособия)	236
<i>Шестакова Н. Л.</i> К вопросу о лингвокультурологическом аспекте преподавания русского языка как родного.....	242
<i>Евсеева И. В.</i> Развитие личностного потенциала посредством языкотворчества	252
<i>Ваджибов М. Д.</i> Элементы креативности на занятиях по риторике в образовательном процессе (на примере поликультурной аудитории социального факультета Дагестанского государственного университета)	262
Сведения об авторах	268

Научное издание

СЛАВЯНСКИЙ МИР. ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Сборник научных статей

Часть 2

Редактор *А. А. Лушней*

Компьютерная верстка *Е. И. Ащеулов*

Дизайн обложки *С. Н. Казарин*

Подписано к печати 22.11.2011. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 13,2. Усл. печ. л. 15,9.

Тираж 100 экз. Заказ № 1022

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.

E-mail: izdat@kemguki.ru