

№3 (26) 2017



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.
Издается с 2008 года.

СОДЕРЖАНИЕ

История отечественной культуры

Миронов А. С.

Русские былины в отечественной педагогике XIX века:
роль хрестоматий Ф. И. Буслаева5

Семилетникова Е. С.

Старообрядчество Московской губернии
и его роль в социокультурной жизни региона
(вторая половина XIX – начало XX века)12

Современные культурные процессы и явления

Лисенкова А. А.

Социальные медиа: аттрактор новостей
и пространство манипуляций21

Максименко И. В.

Персональный брендинг:
от коммерческого к культурному феномену28

Гагач М. Г.

Возрастной символизм и критерии возраста
в древних и современных культурах36

Грани творчества и сотворения культуры

- Николаева Е. Г.**
«Печаль» / «Грусть» в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» 42
- Леонов И. В., Харитонова М. А.**
Национальный образ мира еврейской культуры
в творчестве Марка Шагала 53
- Баженова И. В.**
Музыкальный театр: от синтеза к синкрезису 69
- Сидоренко И. В.**
Место коллекции В. Э. Мейерхольда в историко-культурном
наследии Центральной научной библиотеки
Союза театральных деятелей Российской Федерации 76

Кинематограф: опыт культурологического осмысления

- Никонова С. Б.**
Кинематографический опыт как способ преодоления
эстетической ирреализации: осмысление трансформаций
кинематографического опыта в современной теории 86
- Сидоров А. М.**
Онтология кинематографического опыта
и становление самосознания в философии кино Стэнли Кэвелла 99
- Юлдашев Э. С.**
Кинематограф периода «оттепели» (на примере Узбекистана) 107

Технологии социально-культурного воспитания

- Флоря В. И., Лосаберидзе К. Р.**
К проблеме формирования профессионально
важных качеств студентов театральных специальностей
как творческих личностей 116
- Герасимова И. А., Литвиненко В. А.**
Технологии событийного маркетинга в индустрии досуга
москвичей: социально-культурный анализ 125

Новые книги

- Солодухин В. И.**
Культурно-досуговая программа как объект
и предмет научного исследования 135

№3 (26) 2017



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.

Published since 2008.

CONTENTS

History of Russian culture

Mironov A. S.

Russian epics in the national pedagogy of the 19th century:
the role of the F. Buslaev's medieval Russian literature readers 5

Semiletnikova E. S.

Old Believers of the Moscow province and their participation
in the cultural and social life of the region (the second half
of the 19th century – the beginning of the 20th century)12

The modern cultural processes and phenomena

Lisenkova A. A.

Social media: the attractor of news and space manipulation21

Maksimenko I. V.

Personal branding: from commercial to the cultural phenomenon28

Gagach M. G.

Age symbolism and age criteria in ancient and modern cultures 36

The brinks of creation and the works of culture

- Nikolaeva E. G.**
“Sorrow” / “Grief” in the Mikhail Lermontov's poem “Demon” 42
- Leonov I. V., Kharitonova M. A.**
National Picture of the World within Jewish culture
in the art of Marc Chagall 53
- Bazhenova I. V.**
Musical theater: from synthesis to syncretism 69
- Sidorenko L. Yu.**
The place of Vsevolod Meyerhold's collection
in the historical and cultural heritage of the Central Scientific Library
of the Union of Theater Workers of the Russian Federation 76

Cinema: experience of culturological comprehension

- Nikonova S. B.**
Filmic experience as a way of overcoming aesthetic irrealization:
understanding of the transformations of filmic experience
in modern theory 86
- Sidorov A. M.**
Ontology of Filmic Experience and the Emergence
of Self-Consciousness in Stanley Cavell's Philosophy of Cinema 99
- Juldashev E. S.**
The Cinema of the Soviet Thaw on the example of Uzbekistan 107

Technologies of social and cultural education

- Floria V. I., Losaberidze K. R.**
To the problem of the formation of professionally important qualities
of students of theatrical specialties as creative personalities 116
- Gerasimova I. A., Litvinenko V. A.**
Technology event marketing in the leisure industry Muscovites:
a socio-cultural analysis 125

The new books

- Solodukhin V. I.**
Cultural-recreational program as an object and subject
of scientific research 135

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

РУССКИЕ БЫЛИНЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ XIX ВЕКА: РОЛЬ ХРЕСТОМАТИЙ Ф. И. БУСЛАЕВА

Арсений Станиславович МИРОНОВ

кандидат филологических наук, и. о. ректора
Московского государственного университета культуры, г. Москва, Россия

e-mail: arsenymir@yandex.ru

В статье анализируется значение хрестоматий Ф. И. Буслаева (1861, 1870) для рецепции русского былинного эпоса. Фрагменты былин в этих учебных пособиях играли служебную роль – в первой хрестоматии по былинам изучали историю языка, во второй они были источником сведений о литературных памятниках. В хрестоматиях к тому же предлагалась не совсем верная трактовка былин, которая не давала представления о ценностных концептах былинного мира. Однако хрестоматии Ф. И. Буслаева всё же способствовали восстановлению искаженного ранее образа былинного мира.

Ключевые слова: былина, хрестоматия, аксиологический анализ, ценностный смысл русского эпоса, Ф. И. Буслаев.

RUSSIAN EPICS IN THE NATIONAL PEDAGOGY OF THE 19TH CENTURY: THE ROLE OF THE F. BUSLAEV'S MEDIEVAL RUSSIAN LITERATURE READERS

A. S. Mironov, Ph.D. (Philology), the Acting Rector
of the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: arsenymir@yandex.ru

The article analyzes the meaning of F. Buslaev's medieval Russian literature readers (1861, 1870) for the reception of the Russian epic epics. Fragments epic in these tutorials played a service role – in the first textbook on the epic studied the history of the language, in the second they were a source of information about literary monuments. In reading books, besides, the interpretation of the epic that was not quite correct was offered, which did not give an idea of the value concepts of the epic world. However, the textbooks of F. Buslaev nevertheless contributed to the restoration of the previously distorted image of the epic world.

Keywords: epics, medieval Russian literature reader, axiological analysis, the value meaning of the Russian epic, F. Buslaev.

Впервые тексты русских былин появились в «Исторической хрестоматии церковно-славянского и русского языка» (1848) А. Д. Галахова [3], включившего туда несколько «богатырских повестей». Первоначально, правда, былины приводились в учебных книгах как образцы для изучения истории языка, а не как произведения изящной словесности. И только в 1861 году А. Д. Галахов подготовил девятое издание «Полной русской хрестоматии» [4], где привёл полные тексты русских былин. Чуть раньше, в 1852 году, А. Д. Галахов и Ф. И. Буслаев выпустили совместное учебное пособие «Конспект русского языка и словесности для руководства в военно-учебных заведениях» [5].

В дальнейшем Ф. И. Буслаев самостоятельно составил две хрестоматии; их роль и значение для понимания русского эпоса будут предметом настоящей статьи.

В 1861 году было опубликовано первое учебное пособие Ф. И. Буслаева – «Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков» [1]. Составляя её для воспитанников военно-учебных заведений, Ф. И. Буслаев жёстко структурирует материал по столетиям, поэтому былинам не находится места в основных разделах его сборника. Составитель выносит их в приложения. В первом приложении («Памятники народной словесности XVIII века») богатырский эпос помещается вслед за поговорками и пословицами.

Ф. И. Буслаев начинает с того, что полностью приводит текст былины о Соловье Будимировиче из сборника Кирши Данилова; скорее всего, эта песня получает первое место потому, что содержит необычные описания – чудесного корабля, драгоценных подарков, теремных интерьеров. Из былины про Дюка составитель выбирает лишь один фрагмент, снова сосредоточивая внимание читателей на описании, на этот раз одежды, убранства и вооружения. В былине о Волхе Всеславиче Ф. И. Буслаев считает наиболее значимой сцену охоты богатыря-оборотня, а в первой былине про Садка («Садко, богатый гость») – жертвоприношение героя Волге-реке и её напутствие. Всю историю договора с Морским царём и спора с Новгородом Ф. И. Буслаев исключает. Во второй былине о новгородском герое («Садков корабль на море стал») опускается важнейшая сцена выбора невесты, но сохраняется спуск Садка на дно морское, игра на гусях и обрывание струн по совету Николы.

Ф. И. Буслаев полагает полезным для воспитанников военных учебных заведений познакомиться с кровавой сценой расправы Дуная над загордившейся женой с последующим самоубийством героя. При этом ни одна из былин про Добрыню и Алёшу не удостоена чести быть включенной в эту хрестоматию даже частично.

Заметим, что некоторые былинные стихи, целомудренно заменявшие точками в хрестоматии А. Д. Галахова 1848 года, Ф. И. Буслаев не счи-

тает нужным скрывать от глаз будущих русских офицеров (это касается, например, страстных поцелуев Потока и его невесты). Однако эта искренность отнюдь не компенсирует ущерба, который наносит смыслу эпических песен парадоксальная избирательность составителя.

Так, во втором приложении («Образцы современной народной словесности») Ф. И. Буслаев целиком помещает злополучный вариант былины об Илье Муромце из собрания П. В. Киреевского, сообщённый ему учителем из Шенкурского уезда Н. Борисовым якобы со слов некоего крестьянина. В этой былине Илья Муромец нарушает все представления эпического сознания о «чести-хвале» богатырской: убивает безоружную дочь Соловья, а затем напивается на княжьем пиру и до смерти запарывает плетью всех гостей «ласкового князя» Владимира.

Ценностный центр героя в этой записи совершенно не соответствует аксиологической системе былинного мира и не может восприниматься эпическим сознанием как модельный. Помещение этой уникальной и нехарактерной записи в учебное пособие для воспитанников военно-учебных заведений в наше время представляется странным. Однако в 1861 году научное сообщество ещё не имело в своём распоряжении записей А. Ф. Гильфердинга, а публикациям П. Н. Рыбникова мало кто доверял. Ф. И. Буслаеву нужно было показать читателям хрестоматии, как современные им записи былин отличаются от текстов XVIII века из сборника Кирши Данилова. Не вписывающаяся в аксиологический «канон» былина, опубликованная в «Москвитяине» в 1843 году, действительно составляла разительный контраст с помещёнными в сборнике Кирши Данилова и потому была принята за «образец современной народной словесности».

При этом Ф. И. Буслаев не удержался от соблазна трактовать кровавый дебош Ильи на пиру у князя как проявление классового сознания русского крестьянства. По сути, в комментарии к этой былине он говорит о «порче» эпоса за время его бытования в крестьянской среде: «... выходки против сословий в пользу крестьянина Ильи Муромца могли составиться не ранее той эпохи, когда ... народный эпос, утратив свойственное ему беспристрастие, стал односторонним выражением крестьянских интересов. Самое превосходство Ильи Муромца перед прочими богатырями ... объясняется тем, что эпические предания сохранились у нас в крестьянском быту[1]».

Таким образом, Ф. И. Буслаев выдает за результат классовой ненависти крестьянства естественное искажение исходных былинных смыслов, допущенное конкретным певцом (очевидно, обиженным на власть и, возможно, происходившим из разбойничьей или раскольничьей среды). Однако заметим, что эти искажения вовсе не были «легализованы» коллективным эпическим сознанием и не восприняты другими сказителями именно потому, что предлагаемые новации не соответствуют ценностной

системе эпоса. Запись былины, в которой слушателям предлагается, по сути, образ кровавого богатыря-садиста, остаётся единственной в своем роде и, конечно, не должна была быть включена в учебные пособия, тем более для будущих офицеров, готовящихся идти на смерть за Веру, Царя и Отечество.

Итак, Ф. И. Буслаев включает в свою первую хрестоматию такие фрагменты русского героического эпоса, которые характеризуют его как памятник истории языка и не могут дать читателю никакого представления о смыслах русского эпоса и его системе ценностей. Между тем в том же 1861 году А. Д. Галахов выпускает девятое издание уже упоминавшейся «Полной русской хрестоматии» [4], в которой эпос рассматривается как драгоценный памятник народной словесности в одном ряду с «Илиадой» и «Песнью о Нибелунгах».

В 1870 году Ф. И. Буслаев выпускает следующую книгу – «Русская хрестоматия: памятники древней русской литературы и народной словесности» [2]. На эту хрестоматию традиционно указывают как на первый удачный опыт включения былинных текстов в учебный материал, однако за семь лет до неё была издана «Русская хрестоматия» (1863–1867) А. Г. Филонова [6] со множеством былин и подробными пояснениями; обширный раздел былин появился также в девятом издании «Русской хрестоматии» А. Д. Галахова [4].

Не будучи первопроходцем, Ф. И. Буслаев всё же извиняется перед читателем за решение включить народные песни в учебник. Он признаёт, что в былинах и духовных стихах исторические события «постоянно смешиваются» «с баснословными», искажаясь «анахронизмами и грубыми ошибками географическими» [2]. Тем не менее Ф. И. Буслаев предлагает почтеннейшей публике допустить сермяжных богатырей в приличное общество хотя бы за то, что они «служат дополнением к более точному пониманию исторических произведений древнерусской литературы [2]». Таким образом, эпос включается в хрестоматию исключительно в служебной роли источника сведений о литературных памятниках; Ф. И. Буслаев отказывает былинам в их собственном значении.

Пусть на правах «служанки» истории и литературы, но всё же народная песня была допущена знаменитым эпосоведом на страницы учебника для детей образованного общества, и значение этого события сложно переоценить.

Составитель не имел возможности включить в свою хрестоматию варианты, которые будут опубликованы впоследствии в сборниках А. Ф. Гильфердинга, А. Д. Григорьева и других. Заметим, впрочем, что в последующие переиздания (а их было десять) почти ничего из новейших открытий отечественных собирателей Ф. И. Буслаев так и не включил. Невольно возникает вопрос – отчего же?

Новые, полные варианты былин зачастую более доходчиво раскрывали эпические смыслы, однако Ф. И. Буслаев не верил в то, что эти смыслы, доступные пониманию молодёжи, можно улавливать «на поверхности» читательского восприятия. Исследователь копал слишком глубоко (в направлении Индии, древнеарийского Ирана, языческой Германии и Скандинавии), поэтому недостаточно «древние» христианские ценности простого русского народа, отражённые в эпосе и очевидные даже крестьянской аудитории, его не интересовали.

Поскольку выбор Ф. И. Буслаева был ограничен, постольку и образ русского богатырства, возникший в восприятии учащихся, оказывался далеко не полным. Многие эпические события казались лишёнными смысла, а поведение героев – ничем не мотивированным. Ф. И. Буслаева это едва ли могло смущать, ведь он владел недоступным для учащихся знанием об обрывках древних мифологических смыслов, светивших ему в глубине эпических образов. Эти глубинные аналогии, доступные пониманию адептов мифологической школы (поскольку ими же самими и были измышлены), не планировалось сообщать юношеству. Поэтому и трансляция подлинных смыслов русского эпоса не являлась задачей составителя фольклорного отдела хрестоматии. Былины предлагалось изучать с точки зрения языка, формальных примет эпической поэзии (повторов, параллелизмов и пр.), внешней образности и диалектизмов.

В содержательном плане допускались только сопоставления Муромца с земством, Добрыни и Алёши – с одноимёнными летописными деятелями, змея и Соловья – с враждебными силами природы, Идолица и Калина-царя – со степняками. Никаких попыток аксиологического анализа эпических сюжетов, структуры ценностных центров героев и особенностей их мировосприятия Ф. И. Буслаев не предпринимает. Это особенно удивительно потому, что результатами такого анализа отдельных былинных сюжетов уже поделились А. К. Аксаков и Орест Миллер; более того, даже в дешёвых «лубочных» книжках для народа вполне можно было обнаружить такой анализ.

О том, насколько тяжело было ученикам воспринимать подлинные смыслы русского эпоса, можно судить на основании самого поверхностного обзора исключений, сделанных Ф. И. Буслаевым. Например, он выбирает вариант былины, обрывающийся на хэппи-энде (Илья целует вновь обретённого сына во «уста сахарные»), и только скороговоркой упоминает о том, что в других вариантах «Сокольник вновь вступает в бой с Ильёю, который его убивает, разорвав на полы [2]». Таким образом, составитель лишает ученика возможности разобраться в мотивациях героев: почему Сокольник вернулся и напал на отца? И что заставило Илью так жестоко расправиться с сыном? Ответы на эти вопросы дают представление о важнейших ценностных концептах былинного мира: о характере богатырской

силы, о чести-хвале богатырской. Однако ученики не получают ответа на эти вопросы.

В хрестоматии Ф. И. Буслаева мы не находим ни передачи силы от Святогора к Илье Муромцу (не говоря уже об истории с женой Святогора), ни перевоплощения богатыря в нищего странника для избавления Царьграда от Идолища поганого. Для знакомства юношества с образом Ильи Ф. И. Буслаев почему-то считает более полезным показать, как богатырь отмахивается от станичников и уезжает прочь, оставляя их разбойничать дальше (при наличии вариантов, в которых Илья требует от станичников оставить свои преступные занятия). Отворачивается Ф. И. Буслаев и от варианта, где Илья Муромец вступает за Алёшу Поповича и просит Добрыню не убивать того, чтобы не проливать крови богатырской.

Нет в хрестоматии сюжета о встрече Добрыни с Настасьей, об обещании обоим хранить друг другу верность в течение года, оставшегося до свадьбы. Нет коварной королевны, заманивающей богатыря на «кроватьку обмансливу» с последующим низвержением в подвалы глубокие, где уже томятся ранее соблазненные королевичи. Отсутствует ссора Ильи с князем Владимиром. О Дюке Степановиче ученики узнают лишь то небольшое, что есть в начале его истории и где сообщается о его успехах и вооружении. На этом песнь обрывается, и смысл этой былины остаётся недоступен ученикам.

Вариант былины про Садко, выбранный Ф. И. Буслаевым, не показывает ключевой роли Николы Можайского в том, как герой выиграл спор с Новгородом, а былина о пребывании героя на дне морском и вовсе отброшена составителем.

Не только неудачные варианты, но и комментарии самого Ф. И. Буслаева нередко уводят юношество от понимания подлинного смысла былин. Так, составитель хрестоматии сводит смысл песни «Вольга и Микула» к прославлению земледельческого быта: Микула «с своею сохою представляется могущественнее всей княжеской дружины, и вещей пахарь могущественнее вещего князя Волха или Вольги [2]».

Такой комментарий, наверное, мог понравиться и толстовцам, и демократам, и даже некоторым поздним славянофилам, однако в нём не содержится ответ на вопрос о мотивации былинного героя – что происходит в былине? Неужели народ передавал её из поколения в поколение для того только, чтобы сохранить сцену с верчением сошки дружинниками Вольги? И главное – зачем Микула пошёл с Вольгой, если первый настолько могущественнее второго? Ответ на этот вопрос и составляет смысл былины, смысл, вполне доступный пониманию крестьянской аудитории. Микула спасает от смерти сперва молодого князя, а затем от последующих казней он спасает и незадачливых мужичков из Гурчевца, Ораховца и Крестьяновца. К сожалению, излишняя образованность и увлечение мифологиче-

ской теорией не позволили Ф. И. Буслаеву как составителю хрестоматии прояснить этот простой эпический смысл поколениям русских гимназистов.

Отмеченные недостатки не умаляют значения этой замечательной книги. Именно хрестоматия Ф. И. Буслаева со временем ликвидировала искажённый образ эпоса в сознании образованного общества – образ, созданный лубочными картинками и зингшпилями, выдумками сказочников и клеветой либеральных критиков, романтическими интерпретациями и жанрово-бытовыми иллюстрациями.

В 1870 году по хрестоматии Ф. И. Буслаева только начали работать первые ученики; нужно было подождать ещё лет двадцать, пока они вырастут и начнут создавать стихи и пьесы, книжные иллюстрации и живописные полотна, учебники и научные статьи.

Литература

1. *Буслаев Ф. И.* Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков / составлено, на основании наставления для образования воспитанников военно-учебных заведений ..., Ф. Буслаевым. – Москва : в Университетской типографии, 1861. – [8], II, VIII с., 1632 стб.
2. *Буслаев Ф. И.* Русская хрестоматия : Памятники древнерусской литературы и народной словесности, с историческими, литературными и грамматическими объяснениями, с словарем и указателем : для средних учебных заведений / сост. Ф. Буслаев. – Москва : тип. Грачева и К°, 1870. – XVI, 429 с.
3. *Галахов А. Д.* Историческая хрестоматия церковно-славянского и русского языка / сост. А. Галахов. Т. 1-. – Москва : Унив. тип., 1848. – 23 с.
4. *Галахов А. Д.* Полная русская хрестоматия : в 2-х ч. Ч. 1–2 / сост. А. Галахов. – 9-е изд., с переменами. – Санкт-Петербург : тип. Штаба воен.-учеб. заведений, 1861. – 2 т.
5. *Галахов А. Д., Буслаев Ф. И.* Конспект русского языка и словесности для руководства в военно-учебных заведениях, составленный А. Галаховым и Ф. Буслаевым, на основании Наставления для образования воспитанников военно-учебных заведений высочайше утвержденного 24-го декабря 1848 года. – Санкт-Петербург : тип. Штаба воен.-учеб. заведений, 1852. – [2], 27, 84, 33 с.; 26.
6. *Филонов А. Г.* Русская хрестоматия с примечаниями. Для высших классов средних учебных заведений. Вып. 1–4. – Санкт-Петербург, 1863–1867.

СТАРООБРЯДЧЕСТВО МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ И ЕГО РОЛЬ В СОЦИО- КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РЕГИОНА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА)

Елена Сергеевна СЕМИЛЕТНИКОВА

аспирантка кафедры истории, истории культуры социально-гуманитарного факультета Московского государственного института культуры, научный сотрудник Государственного исторического музея, г. Москва, Россия

e-mail: lenasemil@yandex.ru

В статье рассматривается участие старообрядческого сообщества Московской губернии в социальной и культурной жизни региона в период второй половины XIX – начала XX века. Освещаются особенности расселения старообрядцев Московской губернии, их занятия ремеслами и промыслами, участие в благотворительной и попечительской деятельности, в делах организации помощи раненым в период Первой мировой войны. Рассмотрена сформировавшаяся в старообрядческой среде система начального образования. Подчеркнуто, что социальная деятельность старообрядцев была направлена на всех людей, независимо от конфессиональной принадлежности. Вклад старообрядцев в региональную культуру отмечен уникальной гуслицкой школой иконописи, переписки церковных книг, медного литья. Также старообрядцы способствовали сохранению традиций и популяризации крюкового пения.

Ключевые слова: старообрядцы, Московская губерния, благотворительность, попечительство, коллекционирование, школа иконописи.

OLD BELIEVERS OF THE MOSCOW PROVINCE AND THEIR PARTICIPATION IN THE CULTURAL AND SOCIAL LIFE OF THE REGION (THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY)

E. S. Semiletnikova, doctoral student of the Department of History, Cultural History, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture, science researcher of the State Historical Museum, Moscow, Russia

e-mail: lenasemil@yandex.ru

The article shows the participation of the Old Believers' community of the Moscow province in the social and cultural life of the region during the second half of the 19th – early 20th centuries. The article shows the settlement of the Old Believers of the Moscow province, their crafts. The author shows the participation of the Old Believers in charity and guardianship, in the organization of care for the wounded during the World War I. The article shows the system of primary education, formed in the Old Believers' community. It is important to emphasize that the social activities of the Old Believers were directed at all people, regardless of their confessional affiliation. The Old Believers' contribution to the regional culture is marked by a unique Guslitz school of icon painting, rewriting church books, copper casting. Old Believers also preserved traditions of "krukovoye" singing.

Keywords: Old Believers, Moscow province, charity, guardianship, collecting, school of icon painting.

Начиная с XVII века и по начало XX века подмосковный регион являлся одним из важных старообрядческих центров. В XIX – начале XX века старообрядцы проживали во всех уездах Московской губернии. Юго-восток Богородского уезда являлся частью знаменитого старообрядческого региона Гуслицы, который был известен всему старообрядческому миру и получил название «старообрядческой Палестины». Здесь сформировались уникальные художественные школы иконописания и книжного оформления, существовали центры медного литья. Старообрядческие общины существовали не только в уездах, но также в уездных городах, таких как Бронницы, Коломна, Верея. На северо-западе губернии достаточно крупные старообрядческие общины существовали в Волоколамском, Клинском и Можайском уездах.

Согласно статистическим данным наибольшее количество старообрядцев проживало в Богородском уезде Московской губернии – 50 174 человека, затем шел Бронницкий уезд – 11 995 человек, Московский уезд – 5 726 человек, Коломенский уезд – 4 243 человека, Верецкий уезд – 2 141 человек, Волоколамский уезд – 1 507 человек, Клинский уезд – 1 320 человек, сравнительно небольшое количество старообрядцев проживало в Можайском (829 человек), Серпуховском (480 человек), Подольском (421 человек), Дмитровском (373 человека), Звенигородском (297 человек) и Рузском (206 человек) уездах [5, с. 100].

На юго-востоке Богородского уезда располагался наиболее известный старообрядческий регион Московской губернии под названием Гуслицы.

Крупными старообрядческими деревнями Гуслиц были Куровская, Беливо, Шувоя, Устьяново, Степановка, Анцифирово, Поминово, Слободищи и другие. Центром Гуслиц являлось село Ильинский Погост. С середины XIX века Гуслицы становятся центром старообрядцев-поповцев белокриницкого согласия, местные старообрядцы имели тесные связи с Рогожским кладбищем в Москве. Помимо широкоизвестных Гуслиц, в Богородском уезде Московской губернии существовали и другие самобытные старообрядческие микрорегионы – это Вохна (центр – Павловский Посад) и Загарье (местность в Новинской волости Богородского уезда).

В связи с неплодородными, песчаными почвами в Гуслицах получили развитие разнообразные промыслы. Дореволюционный исследователь старообрядческих Гуслиц И. И. Ордынский отмечал, что местное население занималось промысловым попрошайничеством [4, с. 40]. В Запонорской и Дороховской волостях был развит топорный промысел, здесь местное население производило топоры и колуны. Особенно были известны беливские топоры, производившиеся в старообрядческой деревне Беливо.

Старообрядческое население Богородского уезда в XIX веке также занималось промысловым хмелеводством, которое было развито в 5 волостях:

Ильинской, Беззубовской, Дороховской, Карповской и Запорожской (т.н. «гуслицкий хмелеводный район») [8, с. 137]. Здесь выращивались русские, богемские и баварские сорта хмеля, сбыт осуществлялся в Егорьевске [8, с. 137]. Как и во многих старообрядческих местностях Московской губернии, в Гуслицах среди крестьянского населения широко было развито домашнее ткачество. Кроме того, на территории старообрядческих Гуслиц существовали иконописный, книжный и меднолитой промыслы.

Бронницкий уезд, в северо-восточной части граничащий с Богородицким, был вторым по численности старообрядцев в Московской губернии. Крупными старообрядческими деревнями Бронницкого уезда являлись Плоскинино, Забусово, Ростилово, Исаково, Харлово, Игнатьево, село Речицы, Гжель и другие [12].

Согласно рапорту, составленному Бронницким уездным исправником о местных старообрядцах для Московского губернского статистического комитета, «разницы в занятиях раскольников и православных нет [14, л. 113]», в местности, заключенной между течением р. Нерской и р. Москвой «крестьяне занимаются бумаготкацким ремеслом ... два селения в Гжельской волости заняты изготовлением посуды [14, л. 113]». В местности, прилегающей к селу Верхнее Мячково, крестьяне «заняты каменоломней и добычей камня – производят жернова, плиты, выжигают известь [14, л. 113]». «В Спасской и Усмерской волостях обыватели заняты ткацким ремеслом и чувствуют себя в зависимости от местных крупных фабрикантов – Сергеевых, Титневых, Деминых, Политова, которые сами держатся раскола [14, л. 113]».

Московский уезд (в настоящее время территория уезда вошла в состав Москвы) занимал третье место по количеству старообрядцев в Московской губернии. Наибольшее количество старообрядцев проживало на юге уезда, в Нагатинской волости, на территории и в окрестностях села Коломенского, Борисово, в деревнях Новинки и Нагатино, а также в Царицынской волости. В своем рапорте московский уездный исправник отмечал, что «главные промыслы и занятия раскольников в Московском уезде – земледелие, огородничество и садоводство ... занятия их ничуть не отличаются от занятий живущих подле них православных, раскольники, однако, живут исправнее православных крестьян, почти не пьют водки, трудолюбивые и нравственные [14, л. 75]».

Другим достаточно густонаселённым старообрядцами районом Московской губернии являлся Коломенский уезд и Коломна. В Коломенском уезде старообрядцы проживали в селе Лукерьино, Сычево, Елкино, сельце Ильинском, деревне Бабренево, в селе Горностаево, Монино, в деревне Сониной, Мячиково и других [12].

Коломна и Коломенский уезд славились своими садами, старообрядцы Коломенского уезда занимались промысловым садоводством, например,

в с. Городище, Протопопове и Подлипках разводили малину, смородину, вишню [8, с. 137].

Другой важный старообрядческий микрорегион Московской губернии находился в городе Верея и Верейском уезде. В середине XIX века к югу от города Вереи, на юго-западе Верейского уезда, располагалось значительное количество старообрядческих поселений, в основном поповских, среди них: Курново, Каменка, Федюнькино, Редькино, Васильево и другие [12].

Согласно рапорту верейского уездного исправника московскому губернатору: «промыслы и занятия раскольников от живущих вместе с ними православных ни в чём не отличаются, раскол по вверенному мне городу и уезду увеличивается с одной стороны, от народившихся детей от раскольников, а с другой – от перехода из православия [13, л. 32]». «Предводителями раскола являются люди более состоятельные и грамотные, каковы, например, в городе – почётный гражданин Томилин, купцы Хомутильниковы и мещанин Нечаев; в уезде купец Иванов и Потороченковы. Деятельность подобных лиц заключается в том, что они, как состоятельные, снабжают бедных необходимым и как грамотные читают и объясняют древние писания – этим же самым, по моему мнению, увлекают и православных, от чего и увеличивается число раскольников ... Все раскольники, проживающие в уезде, принадлежат к крестьянскому сословию, а в городе к купеческому и мещанскому [13, л. 32]».

На северо-западе губернии также существовал район старообрядческих поселений, этот район охватывал практически весь Волоколамский уезд, частично захватывал Можайский уезд (в его северной части), Клинский уезд (к юго-западу от Клина) и Рузский уезд (в северной части). Нам представляется целесообразным говорить о старообрядческих поселениях этих четырех уездов как о едином старообрядческом подмосковном микрорегионе.

В Волоколамском уезде во второй половине XIX века старообрядческими деревнями являлись Кельч-Острог (Кельч-Остров) (современное название – Орешки), Старое Несытово, Новое Несытово, Князьи Горы, Сафатово и другие [12].

Наибольшее количество старообрядцев в Клинском уезде проживало в Петровской волости, здесь старообрядцы проживали в селе Петровском, деревнях Бакланово, Рыково, Захарово и других [12]. Наиболее крупными старообрядческими деревнями Петровской волости и уезда являлись Некрасино и Кузнечково. Основным занятием местных старообрядцев, помимо ведения сельскохозяйственных работ, было надомное ткачество.

Сравнительно небольшое количество старообрядцев проживало в Можайском, Серпуховском, Подольском, Дмитровском, Звенигородском и Рузском уездах Московской губернии.

Характерной особенностью исследуемого периода является активное соучастие старообрядческого мира в жизни российского социума. Важнейшим фактом участия старообрядцев в жизни губернского социума была их благотворительная и попечительская деятельность. Важно подчеркнуть, что социальная деятельность старообрядцев была направлена не только на одноверцев, но и на всех людей, независимо от их конфессиональной принадлежности.

В Центральном государственном архиве г. Москвы сохранились дела за период с 1837 по 1848 годы, в которых предоставляются сведения о вероисповедании различных лиц, представленных к наградам. Благодаря этим документам мы узнаем сведения о старообрядцах-благотворителях. Так, из дела «О награждении лиц, принадлежащих к раскольникам» 1837 года мы узнаем, что коломенский купец 2-й гильдии Алексей Иванович Коробов (старообрядец по Рогожскому кладбищу) «продовольствовал горячую пищу пересыльных арестантов, проходящих через Коломну, обще с тамошними купцами Савином Дементьевичем Шараповым и Захаром Колесниковым [11]». Благотворительные действия А. И. Коробова были отмечены Московским попечительным комитетом о тюрьмах, и после ходатайств коломенскому купцу-старообрядцу было объявлено высочайшее благоволение [11].

Большую роль в общественной жизни Коломны играл купец 1-й гильдии, владелец шелковой фабрики, старообрядец Михаил Федорович Рыбаков, его по праву можно назвать «отцом города». Он являлся попечителем Коломенской земской больницы, на его средства в 1895 году было обустроено заразное отделение [6, с. 23]. Он также вносил пожертвования коломенскому обществу «вспомоществования недостаточным учащимся» [6, с. 79–80], в пользу местной городской библиотеки [6, с. 100–101]. В 1893 году в Коломне при церкви Святой Троицы был создан детский приют, его попечением несколько лет занимался М. Ф. Рыбаков [2, с. 50].

Попечителем Николо-Железковского земского училища в Клинском уезде являлся Григорий Лаврентьевич Кашаев – старообрядец, один из компаньонов Высоковской мануфактуры. Он занимался сбором и расходом денег на училище, принимал денежное участие в его содержании, как от себя лично, так и от товарищества фабрики [7, с. 62–63]. Помимо этого, при участии Г. Л. Кашаева в 1880 году было построено новое здание училища. На постройку училища от губернского земства было выделено 500 рублей пособия и 500 рублей ссуды, от казны 500 рублей, остальные расходы взял на себя Г. Л. Кашаев [7, с. 63].

Владелец Богородско-Глуховской мануфактуры старообрядец Арсений Иванович Морозов принимал участие в обустройстве Богородской уездной тюрьмы [3, с. 136]. В д. Глухово Богородского уезда по инициативе Арсения Ивановича Морозова было построено здание театра, в кото-

ром выступала труппа театра К. Н. Незлобина, также этот театр выезжал с постановками на Богородскую фабрику А. И. Морозова [10, с. 36].

Перечисленные выше случаи далеко не единичны и являются лишь незначительной частью общей картины старообрядческой благотворительности и попечительства в Московской губернии.

Старообрядцы занимали активную позицию в делах организации помощи раненым в период войн. В период Первой мировой войны старообрядческие фабриканты при своих фабриках устраивали больницы и лазареты. В ноябре 1914 года в помещении Зуевского комитета при фабрике старообрядца Зимина работал госпиталь третьего разряда на 25 коек [9, с. 13]. В помещении Богородско-Глуховской мануфактуры старообрядца А. И. Морозова в Кузнецях работал госпиталь второго разряда на 130 коек. В помещении его же фабрики Богородско-Глуховской мануфактуры работал третьеразрядный госпиталь на 12 коек [9, с. 44]. При фабрике старообрядцев Балашевых в д. Куровская Богородского уезда работал госпиталь 2-го разряда на 10 коек [9, с. 45]. Для госпиталей старообрядцы предоставляли даже помещения своих молитвенных зданий, так, к ноябрю 1914 года при железнодорожной станции Бухолово Назарьевского района Волоколамского уездного комитета в помещении старообрядческой моленной работал госпиталь третьего разряда на 15 коек [9, с. 61]. В 1915 году старообрядка федосеевского согласия Анна Васильевна Мараева организовала в своем доме в Серпухове госпиталь для нижних чинов на 100 коек [1, с. 434].

Говоря о социальной роли старообрядческого сообщества в жизни губернии, необходимо сказать о системе старообрядческого начального образования. В старообрядческой семье ребёнка, как правило, обучали чтению, письму и пению по крюковой нотации. Отличительной особенностью большей части старообрядцев среди массы обычного крестьянского населения была их грамотность, в том числе среди женщин и детей. Согласно статистическим данным, Московская губерния являлась одной из наиболее развитых по грамотности среди старообрядческого населения, у старообрядцев Московской губернии грамотность составляла 49% [8, с. 201].

Согласно статистическим сведениям, в Богородском уезде Московской губернии наблюдалось наибольшее количество домашних старообрядческих школ [7, с. 574]. Также дореволюционная статистика отмечала, что учителя-старообрядцы домашних школ находились на первом месте по среднему количеству учеников на 1 учителя [7, с. 193–194]. В Богородском, Бронницком и Московском уездах старообрядческие начетницы осуществляли преподавание в течение всего года, не делая перерывов в обучении на периоды активных сельскохозяйственных работ [7, с. 195]. Необходимо отметить, что в старообрядческих домашних школах могли

обучаться и дети обычных крестьян, что было очень важно в связи с отсутствием в Российской империи системы начального образования.

В развитии региональной культуры старообрядцы также играли заметную роль на рубеже XIX–XX веков. Прежде всего необходимо сказать о старообрядческом коллекционировании. Частное коллекционирование в старообрядческой среде было довольно распространенным явлением, это было развито исторически, поскольку практически с самого начала церковного раскола старообрядцы стали собирать и изучать дониконовские иконы, книжные и рукописные памятники, необходимые им для богослужений и для обоснования своей точки зрения в церковных спорах с «никонианами». Крупнейшим и известнейшим старообрядческим собранием Московской губернии являлось собрание старообрядки А. В. Маряевой. Впоследствии её во многом уникальные коллекции икон, старопечатных и рукописных книг, предметов древнерусской утвари, а также коллекция западноевропейской и русской живописи составили основу Серпуховского историко-художественного музея, другая часть предметов поступила в Государственный Исторический музей, Государственную Третьяковскую галерею, Государственный Русский музей [1, с. 430].

Старообрядцы Московской губернии внесли свой весомый вклад в историю промыслов региона, а также в развитие и популяризацию его народной культуры. В начале XX века в ряде уездов Московской губернии и губернских городов при старообрядческих храмах и фабриках появляются любительские старообрядческие хоры. Большое значение в культурной жизни не только Московской губернии, но и всей образованной России имел знаменитый старообрядческий Морозовский хор, который был создан при старообрядческой церкви на фабрике Богородско-Глуховской мануфактуры под патронажем старообрядца Арсения Ивановича Морозова.

На территории Богородского уезда Московской губернии была сформирована уникальная старообрядческая гуслицкая школа иконописи, переписки церковных книг, медного литья, рисованного лубка. В настоящее время памятники Гуслицкой художественной школы – рукописные книги, иконы, лубки, меднолитые иконы хранятся во многих крупнейших музеях России – Государственном Историческом музее, Музее древнерусской культуры имени Андрея Рублева, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее истории религии и других.

Важно отметить, что на рубеже XIX–XX веков, в начале XX века российская общественность познакомилась и оценила должным образом старообрядческую художественную и музыкальную культуру, в частности – культуру старообрядцев Подмосковного региона. Гуслицкие иконы выставлялись на музейных и общероссийских выставках, Морозовский хор выступал с концертами в консерваториях Москвы и Санкт-Петербурга.

Таким образом, представители старообрядчества Московской губернии (крестьянство и купечество) на рубеже XIX–XX веков были активными участниками социокультурной жизни региона. Представители старообрядчества занимались благотворительной и попечительской деятельностью, устройством больниц и госпиталей. Сформировавшаяся исторически в старообрядческой среде система домашнего образования распространялась также и на обычных крестьянских детей, что было важно в связи с отсутствием в стране в исследуемый период чёткой структуры начального образования.

В рамках культурной старообрядческой деятельности следует назвать коллекционирование (впоследствии старообрядческие коллекции составили важное ядро ряда музейных собраний), сохранение традиций и популяризацию крюкового пения (этому способствовали любительские старообрядческие хоры Московской губернии), уникальную школу гуслицкой иконописи и переписки церковных книг.

Литература

1. *Любартович В. А.* Новые данные к биографии владелицы «Пустозерского сборника» серпуховской купчихи А. В. Мараевой // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): сборник научных трудов / Государственный исторический музей; отв. ред. и сост. Е. М. Юхименко. – Москва : Языки русской культуры, 1999.
2. *Михайлов С. С.* История старообрядчества города Коломна и его окрестностей. – Коломна, Старообрядческая община храма Николы на Посаде в г. Коломна, 2013. – 208 с.
3. *О. Сергей Дурасов.* Морозовы-старообрядцы // Морозовы и их роль в истории России (Морозовские чтения) : труды первой научно-практической конференции (Ногинск (Богородск), 16–18 ноября 1995 г.). – Ногинск, Богородский печатник, 1996.
4. *Ордынский И. И.* О народных названиях местностей Московской губернии // Сборник материалов для изучения Москвы и Московской губернии, издаваемый Московским губернским статистическим комитетом / под ред. действительного члена и секретаря комитета Николая Бочарова. – Москва, 1864. – Вып. 1.
5. Первая Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. Том XXIV. Московская губерния. – Санкт-Петербург, 1905.
6. *Рябкова Л. Б.* Коломенские благотворители. – Коломна : Лига, 2009. – 237 с.
7. Сборник статистических сведений по Московской губернии. Том IX. Народное образование. – Москва, 1884.
8. Сельскохозяйственный и экономический быт старообрядцев (по данным анкеты 1909 года). Издание совета Всероссийских съездов старообрядцев. – Москва, 1910.
9. Список госпиталей губернского и уездных комитетов Московской губернии к 1-му ноября 1914 года. – Москва, 1914.

10. *Филаткина Н. А.* Морозовы и русский провинциальный театр рубежа XIX–XX вв. // Старообрядчество: история, культура, современность : Материалы / Музей истории и культуры старообрядчества, Бор. ист.-краевед. музей ; [ред.-сост. : В. И. Осипов, Е. И. Соколова]. – Москва : Принтер, 2000. – 506 с.
11. ЦГА г. Москвы. (Центральный государственный архив города Москвы). – Ф. 16. – Оп. 109. – Д. 105. (О награждении лиц, принадлежащих к раскольникам).
12. ЦГА г. Москвы (Центральный государственный архив города Москвы). – Ф. 54. – Оп. 182. – Д. 8. (Карта раскольничьих селений Московской губернии. 1871 г. Фонд Московского губернского правления).
13. ЦГА г. Москвы (Центральный государственный архив города Москвы). – Ф. 199. – Оп. 1. – Д. 155. Ч. 1. (Рапорты уездных исправников о раскольниках. 1868–1869 гг.).
14. ЦГА г. Москвы (Центральный государственный архив города Москвы). – Ф. 199. – Оп. 1. – Д. 155. Ч. 2. (Рапорты уездных исправников о раскольниках. 1868–1869 гг.).

СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

СОЦИАЛЬНЫЕ МЕДИА: АТТРАКТОР НОВОСТЕЙ И ПРОСТРАНСТВО МАНИПУЛЯЦИЙ

Анастасия Алексеевна ЛИСЕНКОВА

кандидат культурологии, доцент, проректор по научной и международной деятельности Пермского государственного института культуры, г. Пермь, Россия

e-mail: Oskar46@mail.ru

В статье говорится о закономерном процессе смены коммуникационных технологий, ставшем серьезным вызовом современному обществу, в котором цифровые медиа играют всё более значимую роль, пронизывая все сферы повседневной жизни человека. Всеобщая медиатизация и коммуникативность стали катализаторами формирования новых смыслов, ценностей и форм взаимодействия. В этих процессах новые медиа из инструмента развлечений трансформировались в мощные каналы влияния, управления и манипулирования. В современных условиях участником создания информационного продукта может стать любой желающий, тем самым оказывая непосредственное влияние на информационные ленты своих подписчиков, влияя на их индивидуализированный сторителлинг, создавая общий круг образов и ценностей. Субъективность интерпретаций стала неотъемлемой чертой времени. Сегодня каждый становится творцом информации, фактоиды преобладают над истиной, а форма над содержанием. Упрощение смыслов и геймификация породили гомогенность информационного пространства, сместив акценты и границы ответственности.

Ключевые слова: социальные медиа, коммуникативность, Интернет, виртуальное пространство, хэштеги, фактоиды, новости, троллинг, медиатехнологии.

SOCIAL MEDIA: THE ATTRACTOR OF NEWS AND SPACE MANIPULATION

A. A. Lisenkova, Ph.D. (Cultural Studies), Associate Professor, Vice rector for research and international activities, Perm State Institute of Culture, Perm, Russia

e-mail: Oskar46@mail.ru

The article talks about the natural process of changing communication technologies, which have become a serious challenge to the modern society in which digital media play an increasingly important role, penetrating all spheres of everyday human life. Universal mediatization and communication become catalysts for the formation of new meanings, values and forms of interaction. In these processes new media from

a tool of entertainment transformed into powerful channels of influence, control and manipulation. In modern conditions, the party to create an information product anyone can participate in, thereby exerting a direct influence on the information feed of their followers, influencing their individualized and storytelling, creating a total range of images and values. The subjectivity of interpretations has become an integral feature of the time. Today everyone is becoming a Creator of information, factoids prevail over truth, form over content. Simplification of meanings and gaming have generated the homogeneity of the information space, shifting the accents and boundaries of responsibility.

Keywords: social media, communication, Internet, virtual space, hashtags, factoids, news, trolling, media technologies.

На всём протяжении истории человечества время от времени происходит смена коммуникативных технологий. Это закономерный, естественный процесс, сейчас мы снова находимся в самом начале такого явления. Доступ к колоссальным информационным потокам стал мощным вызовом нашего времени. Сегодня, в эпоху повсеместной дигитализации, новые коммуникативные практики, транслирующие открытость и высокий уровень доверия, востребованы обществом. Современный человек с клиповым мышлением и дефицитом долгого внимания попал в мир, переполненный различной информацией, которую он не в состоянии сам обработать. В обществе в целом всё более ярко проявляется доминирование масс-медиа и цифрового контента, пронизывающих все сферы повседневной жизни человека. Масс-медиа стали не только информационными трансляторами реальных событий, они сами производят реальность, формируя глобальное пространство с бесконечным количеством дискурсов. В связи с этим традиционные средства массовой информации увеличивают своё присутствие в виртуальном цифровом пространстве, проводя активную информационную политику среди своих подписчиков, экспериментируя с новыми форматами. При этом наработанные десятилетиями журналистикой формы, приёмы и способы нарратива используются и новыми медиа с целью привлечения своего читателя, пользователя, зрителя, что меняет структуру подачи информации. События, не существующего в Сети, – нет и в реальности. Это утверждение всё в большей степени отражает тенденции существования современного общества. «Мир “явлений” – знаков, образов, интерпретаций – становится миром медиа, а реальность всё в большей степени обретает черты медиареальности [6, с. 143]». Таким образом, тотальная коммуникативность информационного общества порождает новые смыслы, новые формы взаимодействия. В этих процессах новые медиа из инструмента для развлечения трансформируются в мощнейшие каналы воздействия и влияния, становясь механизмами формирования новых идентичностей и управления общественным мнением. Экранная коммуникация, сформированная цифровым контентом, определяет поверхностность восприятия инфор-

мации. Пользователь чаще становится читателем простых содержаний, несложных интерпретаций, коротких текстов, очень ценятся им яркие изображения. В Сети оценки складываются быстро, в большей степени категорично, они отличаются низкой толерантностью, а человек, настраивая свой контент, получает не столько массовую, сколько индивидуализированную информацию, при этом часто вертикальный поток информации выдает себя за горизонтальный.

Человек в современном мире получает информацию между делом, «на бегу», не вникая в смысл текстов. Объёмные материалы не рассматриваются, поэтому так популярен жанр новостных лент и горячих тем списком. Информация читается по заголовкам и передаётся дальше. Сегодня последовательность, завершённость и хронологичность не являются обязательным условием, что порождает новый коллективный опыт со множеством микронарраций. В виртуальном пространстве всё и все стали связаны между собой, взаимодополняя друг друга и создавая общий круг образов и ценностей.

Поделиться ссылкой на новость, поставить лайк стало обычным делом для большей части общества. Страницы в социальных сетях через новостные ленты получают всё больше читателей и подписчиков. Рядовой пользователь своими кликами и лайками сам определяет то, что будет отражено в его новостной ленте, то, что его интересует и актуально сегодня. Еще Ричард Хоггард отмечал, что «аудитория нуждается в возможности персонализации отбора и индивидуализации потребления информации [8, с. 164]».

В условиях ограниченного времени люди сегодня пытаются решить сразу несколько задач: узнать новости, заглянуть в актуальную повестку своих друзей и знакомых и сформировать волнующие вопросы и проблемы на грядущий день. Таким образом, повестка дня формируется новостной лентой социальных медиа, что приводит, по мнению Барри Уэллмана, к усилению сетевого индивидуализма, игнорирующего реальный социальный контекст, не позволяющего выйти за границы глокализованных социальных сообществ.

Особенно ярко эти тенденции проявляются в социальных сетях. Сегодня блогер может стать более популярным и влиятельным источником информации, чем любые традиционные средства массовой информации. По соответствующим хэштегам, данным о геолокации формируются новостные ленты, к которым может присоединиться любой желающий, став журналистом. Люди готовы снимать то, что происходит вокруг, описывать события, формировать новостийные поводы. Очевидцы гораздо раньше появляются на местах, чем любой репортёр. Актуальность сиюминутных новостей значима, востребована, но во многом отделена от подлинной реальности, в связи с хаотичным нагромождением и всё большей

субъективностью интерпретаций. Часто событие создаётся в Сети гораздо раньше, чем происходит в реальности, и привлекает к себе внимание гораздо больше, чем сам информационный повод, несмотря на поверхностность. Сейчас участником создания массового информационного продукта может стать любой желающий. В результате формируется целый пул непрофессиональных авторов, занимающихся самостоятельным творчеством в рамках новых медиа, таким образом отделяя и сегрегируя себя в удобной информационной ленте.

«Лайк, репост, настройка и фильтрация фид-ленты, фрэндинг, подписка и бан-листы – вот неполный список основных инструментов самосегрегации. Поскольку в соцсетях люди, как и в обычной жизни, ищут людей и мнения наиболее им близкие, то не только прямое ограничение (например, подписка на ресурс или её удаление), но и любое выражение предпочтений – это часть общей стратегии по притягиванию одних источников информации и отталкиванию других [3]». В социальных медиа каждый пользователь является источником информации, а контент страниц влияет на информационные ленты подписчиков.

В связи с этим всё более актуальными и востребованными становятся фактоиды, так называемые несуществующие факты, но опубликованные в социальных медиа и получившие положительные и отрицательные отклики, оценки и реакцию. Эти фактоиды непосредственно влияют на картину мира и действия современного пользователя. Истина становится вторичной, а распространяемая реакция и эффект – главенствующими. Всё больше внимания уделяется форме, контенту, в ущерб содержанию, а средства массовой информации идут вслед за аудиторией, за её запросами и интересами. Расширяя и дополняя повседневность индивида, виртуальность вторгается в различные области знания, особенно в те, в которых человек не очень уверен. В Сети пользователь находится в постоянном процессе игры, он играет с тем, что видит, читает, дополняя тексты своими комментариями, ссылками, хештэгами.

По мнению Г. Гусейнова, в современном дигитальном мире, плотно наполненном информационными потоками, носителями информации являются «обычные» люди, а не человек «сакрального знания» [3], а визуальность и образность доминируют над текстуальностью. «Эпоха метанарративов завершилась и “великие рассказы” более не могут претендовать на истинность, так как современный мир перешёл в цифровое измерение, фрагментировался и стал плюралистичным [4, с. 168]». Таким образом, «массовому пользователю важно не увеличить проходимость информации, но сделать предельно зримым собственное присутствие в сети [2]», освободив место для чувственно-эмоциональных переживаний и впечатлений. Поэтому не объём знаний, а свобода от информационного давления является ценностью, человек уделяет большое внимание эмо-

циональной стороне жизни, поиску новых впечатлений, положительных и отрицательных (но обязательно ярких) эмоций. Качество визуального контента преобладает над значимостью текста. В Сети индивиду важно найти таких же, как он, для совместного чувственного переживания, поэтому появляются группы, объединённые общими эмоциями, в которых на первый план выходит не знание и не общность интересов, а эмоциональное восприятие понятных и близких образов. Опасность кроется в том, что данными сообществами легко манипулировать.

Такие же схемы используют сегодня блогеры и авторы новостных лент, разделяя сообщества на «своих» и «чужих». Новостные каналы сегодня крайне плохо выполняют функцию приобщения общества к актуальному информационному контенту через альтернативные точки зрения, поэтому для большей части аудитории новости и информация – вещи разного порядка. Когда новостным лентам приходится бороться за аудиторию в одном формате с «Игрой престолов», то информационные материалы начинают приобретать облик данной «Игры». Усиление эмоционального фона, геймификация новостей приводит к упрощению картины мира, к радикальной сегрегации и депривации, что негативно сказывается на уровне агрессии, а существующий доминирующий культурный мейнстрим поощряет проявление интолерантного поведения в различных сферах жизни социума. Избыточность информации и множественность источников привели к появлению феномена постправды, троллинга и фейковых сообщений. Активизация троллинга, кибербуллинга, фейковых сообщений стала возможной благодаря существующей модели информационного контента. «Тролли не только, как попугаи, повторяют клише цифровых и эфирных СМИ, но и гротескно копируют образы доминирующей культуры [7, с. 23]».

В связи с тенденцией повсеместного упрощения смыслов, геймификации и атомизации информационного контента аудитория в своих запросах ориентируется на такой же подход и к трансляции новостей, и в сторителлинге. Отсутствие дискуссионности и однообразность новостного контента современной России порождает гомогенность всего информационного пространства, а значимым является тот, кто производит смыслы. Фактор ценностного антагонизма всё в большей степени стал влиять на информационное общество из-за множественности авторов и каналов распространения информации, объединённых схожими ценностями и отторгающих другие ценности. Таким образом, в связи с ростом количества участников коммуникационного процесса, совершенствования технологий мы становимся свидетелями не только расширения границ информационного поля, интерактивного включения пользователей в создание новостей и новых смыслов, но и формирования новой дополненной реальности, формирующей новые формы межобъектных и межсубъектных коммуникаций.

Эти тенденции, кроме положительных аспектов доступности, плюрализма, имеют и отрицательную сторону, так как восприятие информации напрямую связано с личностью, её транслирующей (в большей степени это касается блогеров и авторов личных страниц), соответственно, вопросы профессионального контроля и профессиональной этики очень сложно регулировать в пространстве социальных медиа, не относящихся к профессиональной журналистской деятельности, что влечёт зачастую нарушение правовых и этических норм, освобождает пространство для манипуляций и всплеска агрессии. За яркими заголовками часто стоят искаженная картина мира и гипертрофированные эмоции. Трансформируются ценности виртуального и материального, смещаются акценты, изменяются границы ответственности. Потребителю всё более сложно разграничивать случайный поток информации и поток, сгенерированный специально для него, оказывающий влияние на принятие искаженной и ложной информации в качестве истиной. В современном мире человек становится всё более прозрачным, открытым и публичным. Как отмечает П. Родькин: «В реальности массовая фальсификация социального знания оборачивается сверхвластью, которая разрушает реальные структуры общества под прикрытием виртуальных “аватаров” власти [5, с. 17]».

С целью преодоления негативного воздействия неконтролируемого информационного потока на человека, пользователей необходимо обучать критическому анализу, информационной грамотности, верификации медиа, пространства и информации, сокращая дистанцию информационного неравенства и цифрового разрыва в современном российском обществе. Необходимо использовать опережающие технологии в образовательном процессе, в противном случае пользователи так и будут находиться в информационном коконе с искаженной картиной мира и обширным пространством для манипуляций со стороны любых заинтересованных лиц.

Литература

1. Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. – НЛО. 2000. – № 43. – С. 289–321
2. Гусейнов Г. Мифология, память и культура в эпоху дигитальной революции [Электронный ресурс] // Моноклер : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – URL: <https://monocler.ru/digitalnaya-revolyuitsiya/> (дата обращения: 12.05.2017).
3. Кудряшов И. Самосегрегация в соцсетях [Электронный ресурс] : [веб-сайт]. URL: <http://syg.ma/@ivan-kudriashov/samosieghrieghatsiia-v-sotssietiakh> (дата обращения: 23.05.2017).
4. Мясникова Л. А., Дроздова А. В., Архипова Ю. В. Визуальная репрезентация повседневности в современном медиаобществе // Теория и практика обще-

- ственного развития. – 2014. – № 19. – С. 168–172.
5. Родькин П. Медиа и социум. Три попытки вскрыть субъект власти : критический очерк. – Москва : Совпадение, 2016. – 72 с.
 6. Савчук В. Медиафилософия : приступ реальности. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2014. – 350 с.
 7. Филлипс У. Трололо. Нельзя просто так взять и выпустить книгу про троллинг. – Москва : Альпина Пабlishер, 2016. – 298 с.
 8. Hoggart R. The Future of Broadcasting. *An English temper. Essays on education, culture and communication.* – London: Chatto & Windus, 1982. – Pp. 161–173.

ПЕРСОНАЛЬНЫЙ БРЕНДИНГ: ОТ КОММЕРЧЕСКОГО К КУЛЬТУРНОМУ ФЕНОМЕНУ

Ирина Васильевна МАКСИМЕНКО

аспирантка кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского
Гуманитарного университета профсоюзов, г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: irina@v-image.ru

В статье рассматривается феномен персонального брендинга в качестве современного инструмента воздействия на общественное сознание. Являясь элементом товарно-денежных отношений, персональный бренд потенциально может включать в себя глубинные компоненты, которые основываются на духовном фундаменте и способны влиять на общественное сознание путём формирования символических смыслов. В результате становится актуальным вопрос об ответственности в сфере личного брендинга по причине трансляции персоной-лидером идей, которые должны опираться на культурные ценности, мировоззрение и идеологию конкретного общества. На примере личности Юрия Гагарина рассматривается соотношение образа персоны с советской ментальностью – духовным компонентом персонального бренда. Определены особенности адаптации иностранного термина на российском рынке. Обозначена проблематика современного коммерчески ориентированного подхода к изучению феномена персонального бренда.

Ключевые слова: персональный брендинг, реклама, бренд, лидер мнений, культурные ценности.

PERSONAL BRANDING: FROM COMMERCIAL TO THE CULTURAL PHENOMENON

I. V. Maksimenko, doctoral student of Department of Philosophy
and Cultural Studies, Saint-Petersburg University of the
Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia

e-mail: irina@v-image.ru

In article the phenomenon of personal branding as modern instrument of impact on public consciousness is considered. Being an element of the commodity-money relations, the personal brand can potentially include deep components which are based on the spiritual base and are capable to influence public consciousness by formation of symbolical meanings. As a result there is relevant a question of responsibility in the sphere of personal branding because of broadcast of the ideas by the leading person which have to rely on cultural values, outlook and ideology of concrete society. On the example of the identity of Yury Gagarin correlation of an image of the person with the Soviet mentality – a spiritual component of a personal brand is considered. Features of adaptation of the foreign term in the Russian market are defined. The perspective of the modern commercially focused approach to studying of a phenomenon of a personal brand is designated.

Keywords: personal branding, advertizing, brand, leader of opinions, cultural values.

Информационно-коммуникативная среда современного общества перенасыщена знаками, символами, визуальными образами, которые транслируются нам в рекламе и через средства массовой информации. По мнению французского философа Жана Бодрийяра, преувеличение достоинств и высокая конкуренция товаров приводят к тому, что сознание потребителя их попросту нейтрализует. По мнению учёного, «проникающая сила рекламы не столь велика, как думают, – она очень быстро вызывает пресыщение и реакцию отталкивания [3, с. 177]». Часто негативное отношение к информации пропагандистского толка подтверждается решением всё большего числа людей в принципе изолировать свой разум от возможного влияния: не смотреть телевизор, не пользоваться Интернетом и воспринимать любое входящее сообщение как ложь.

Однако представители коммуникационных профессий всё более искусно находят пути к сознанию потребителей, транслируя информацию другими способами. Персональный брендинг сегодня является актуальным инструментом продвижения товаров и услуг с помощью персоны-лидера, и наоборот – человек теперь может заявить о себе, развивая собственный бизнес. На первый взгляд, кажется, что персональный брендинг решает поверхностные задачи купли-продажи и, так же как и реклама, может вызвать негативную реакцию у потребителя. Но потенциально феномен имеет глубокий духовный фундамент, способный влиять на культурные процессы в обществе и создавать новый формат коммуникаций.

Термин «бренд» имеет множество определений, но в большей степени апеллирует к понятию образа, сложившегося в сознании потребителя о конкретном товаре или услуге. Это некий добавочный смысл, нематериальный актив, позволяющий обосновать установленную рыночную стоимость. Часто бренд сравнивают с понятием имиджа, считая их схожими по своей сути. Здесь стоит привести в пример исследование И. В. Гончаровой, в котором она проводит разграничение между двумя актуальными понятиями с точки зрения инструментов продвижения и формирует представление о важности имиджа и бренда для повышения конкурентоспособности бизнеса в целом. Например, к имиджу фирмы она относит аспекты, которые открыты для потребителей, инвесторов, общественности (например, дизайн, внешний вид сотрудников, стиль деловых коммуникаций). Такие внешние коммуникации могут быть усилены и преувеличены, в зависимости от того, какую «картинку» хочет видеть целевая аудитория. К инструментам брендинга автор относит действия, напрямую связанные с процессом реального производства и работы компании: обслуживание персонала, ценообразование, инновации, маркетинг – то есть то, что требует постоянной внутренней работы организации. Здесь также можно привести важную мысль И. В. Крылова: «Коммуникации сами по себе не могут создать отличительный образ компании, он должен быть основан на осо-

бом месте компании на рынке, то есть реальность не менее важна, чем коммуникации [6, с. 118]».

Таким образом, феномен бренда интересен уже потому, что вмещает в себя гораздо большую смысловую нагрузку, чем реклама или имидж.

Если говорить о брендинге персоны, то данная технология существовала всегда, просто так не называлась. Можно вспомнить ярких личностей, влиявших на ход истории, таких как Клеопатра, Александр Македонский, Наполеон, Николай II и многих других.

Стоит отметить, что магазины и лавки на Руси имели название их владельцев, что являлось определённым знаком качества. Здесь можно вспомнить Филипповскую булочную. Родоначальником династии булочников был Максим Филиппов, который, раскрепостившись в 1806-м году, приехал в Москву. Его сын Иван становится продолжателем семейной традиции и открыл три пекарни: на Тверской, Сretenской и Пятницкой улицах, и в 1855 году получил звание «Поставщик Двора Его Императорского Величества» от императора Александра III. Таким образом, личность владельца всегда была своеобразным знаком качества.

Вопросы о роли личности в истории также всегда волновали деятелей науки и культуры. К примеру, Н. Г. Чернышевский говорил, что «выдающиеся личности характером своей деятельности дают тот или иной характер неизменному направлению событий, ускоряют или замедляют его ход и сообщают свою преобладающую силую правильность хаотическому волнению сил, приводящих в движение массы [9, с. 645]». По мнению В. Г. Белинского, историческая личность может влиять на скорость развития событий, она является «слугою своего времени».

Ярким примером персонального бренда может считаться личность Юрия Гагарина, ставшего героем для всего советского общества. Его личный бренд отчасти был сформирован спонтанно для него самого, однако до сегодняшнего времени он оказывает влияние на страну и подкрепляет патриотические настроения. Конечно, выбор руководством партии такой личности был особенно продуманным, ведь страна находилась в состоянии «холодной войны» с Америкой. Задача быть первыми в аэрокосмической отрасли заставляла торопиться наших политических лидеров, ведь США планировали совершить исторический полёт в космос 20 апреля 1961 года.

Чтобы стать первым космонавтом, Юрий Гагарин прошёл профессиональный путь лётчика: от поступления в 1951 году в аэроклуб в Саратове и совершения 196 полетов в рамках обучения до окончания 1-го военно-авиационного училища лётчиков имени К. Е. Ворошилова в Чкалове (ныне – Оренбурге) в 1957-м году. Уже в 1959-м он написал заявление на зачисление его в группу кандидатов в космонавты. Претенденты оценивались, на первый взгляд, по стандартным критериям: возраст 25–30 лет, вес не

более 70–72 кг, рост – не более 170 см, психическая уравновешенность и физическая выносливость, быстрота реакции. Участники также проходили ряд психологических испытаний, где Гагарин продемонстрировал высокие показатели эмоциональной стабильности. Однако при отборе человека, который первым полетел в космос, мы не можем исключить и влияние истории его происхождения, семейного положения и социального статуса. Гагарин обладал хорошей личной историей, состоял в партии с 1960 года, вёл общественную деятельность. Но для нас представляет интерес Гагарин как персона-символ советского народа. Первый наставник космонавтов Евгений Анатольевич Карпов так обозначил важные человеческие, духовные характеристики Гагарина: «Для первого полёта нужен был человек, в характере которого переплеталось бы как можно больше положительных качеств. И тут были приняты во внимание такие неоспоримые гагаринские достоинства: беззаветный патриотизм, непреклонная вера в успех полёта, отличное здоровье, неистощимый оптимизм, гибкость ума и любознательность, смелость и решительность, аккуратность, трудолюбие, выдержка, простота, скромность, большая человеческая теплота и внимательность к окружающим людям [7]». Все эти черты символизировали образ достойного советского человека.

Интересно, что персональный бренд Гагарина чётко соотносится с российской ментальностью – важным духовным компонентом персонального бренда. В. С. Барулин в работе «Российский человек в XX веке. Потери и обретения себя [1]» выделяет три яркие черты российской ментальности и называет их «комплексами», которые тесно связаны между собой. Первый – комплекс долготерпеливости, далее следуют комплексы силы и героя. Что касается комплекса долготерпеливости, о нём другой автор, И. Сикорский, писал так: «Отличительную черту славянства составляет терпение. С психологической точки зрения терпение представляет собой напряжение воли, направленное к подавлению физического или нравственного страдания; отсутствие сентиментальности, стоическая покорность судьбе и готовность страдать – если это необходимо – составляют самый характеристический облик русского терпения. Терпение и покорность судьбе, несомненно, должны быть признаны за самые выдающиеся особенности русской души [4, с. 56–57]». В. С. Барулин также отмечает, что человек терпящий имеет тенденцию компенсации жизни реальной жизнью воображаемой [1]. Именно в эту воображаемую жизнь переносится центр человеческого бытия. Отсюда вера в «светлое будущее» коммунизма как ответ на тяжёлые жизненные испытания народа. Второй комплекс, по мнению В. С. Барулина, силовой. Сила воспринимается не только в контексте физическом. Сила «может рассматриваться как критерий ценностных ориентаций человека, когда люди, явления рассматриваются как носители, воплощатели, символы силы [4, с. 199]». В данном контексте сила имеет

в своей основе различную природу: физическая сила, сила власти, сила идей, сила традиций, сила запрета и другие. И третий аспект, выделенный автором, – комплекс харизматичного лидера. Отношение к лидеру в российской ментальности формируется из безграничной веры в него, высокой степени доверия, когда отвергаются те, кто не верит в данного лидера. Истоки комплекса имеют историко-социологический фундамент, когда личная зависимость на уровне иерархии в семье, где безусловным лидером выступал её глава, переросла в иерархию внутри крестьянской общины, далее – в зависимость от помещика и, как итог, модифицировалась в универсальную зависимость от царя.

В качестве примера трансляции «комплекса долготерпеливости» можно привести цитаты из письма Гагарина своей жене и детям, которое он написал перед первым полётом: «... В технику я верю полностью. Она подвести не должна. Ну, а если что случится, то прошу вас и в первую очередь тебя, Валюша, не убиваться с горя. Ведь жизнь есть жизнь, и никто не гарантирован, что его завтра не задавит машина. Хочу, Валечка, посвятить этот полёт людям нового общества, коммунизма, в которое мы уже вступаем, нашей великой Родине, нашей науке [8]». Понимая весь риск первого полёта, Гагарин показывает свое смирение с обстоятельствами и воображает ту новую эпоху коммунизма, которая вот-вот наступит. С позиции силового комплекса наш герой как раз и является символом личностной силы. В глазах народа он предстал человеком, который решился на такой рискованный, но важный для страны поступок. Комплекс харизматичного лидера также неотделим по своим характеристикам от Гагарина.

По мнению В. С. Барулина, данный комплекс носит несколько мистический характер, когда герой наделяется идеализированными чертами. Именно поэтому история личного бренда Гагарина окутана мифами.

Стоит отметить, что внутренние особенности личности Гагарина были особенно отражены и во внешнем виде и невербальных признаках, что вполне соответствовало задачам руководства Советского Союза по выстраиванию образа «простого парня», который стал героем. С одной стороны, мы не видим ничего примечательного в его внешности, с другой – этот человек обладал завораживающе-доброй улыбкой, такой близкой своему народу. Именно улыбка Гагарина стала символом СССР, а портреты героя стали самыми узнаваемыми в мире.

Всегда в форме, спортивного телосложения, Гагарин олицетворял собой здоровый образ жизни. Каждый советский человек, в сущности, мог найти схожие черты с «космическим Колумбом», именно поэтому народная любовь к нему была безмерной. Сам же Гагарин, скорее всего, не ожидал такой масштабной реакции всего мира, но при этом начал успешно управлять своим личным брендом, возможно изначально даже не осознавая, что он им стал для миллионов людей.

Сам же термин «персональный бренд» обязан своим происхождением американскому бизнес-гuru Томасу Питерсу, который в 1997 году опубликовал статью под заголовком «Бренд по имени Вы» и издания “Fast Company”. Автор говорил о формировании личного бренда в контексте построения карьеры, развития и продвижения бизнеса.

Проанализировав труды современных американских авторов, пишущих о персональном бренде (Ф. Котлера, И. Рейна, М. Хэмлина, М. Столлера и других), можно выявить следующую тенденцию: термин воспринимается ими с точки зрения формирования популярности, игры определённой «роли» и подстройки всех компонентов личности под эту «роль». Главная задача – стать коммерчески успешным «проектом». Здесь мы наблюдаем одностороннее рассмотрение феномена только для сферы бизнеса и успешного развития карьеры. Тогда получается, что «задача создателя бренда на этапе разработки бренда заключается в том, чтобы помочь соискателям преодолеть три этапа: выявление целевого рынка, выбор подходящего типажа и детальная разработка персонажа [5, с. 225–226]».

Интересна адаптация иностранного термина на российском рынке. Отечественным обществом персональный брендинг воспринимается двояко. Имеющий иностранное происхождение феномен кажется чуждым отечественному обществу. Одновременно персональный брендинг воспринимается как модный тренд, без которого человеку сложно достичь успеха в различных сферах жизни.

Современные бизнесмены часто руководствуются поверхностным подходом к данному вопросу, не понимая тонких различий в понятиях имиджа и бренда, они не опираются на культурный фундамент. При разработке персонального бренда они, как правило, делают упор только на один компонент, например, на создание визуального имиджа, презентацию в социальных сетях, – и всё это называется персональным брендом. Либо идёт ориентация только на коммерческие аспекты. Коммерция же всегда противопоставлена культуре. Более того, персоны-бренды подчас не несут ответственности за свои действия и транслируют разрушительные ценности для своих целевых аудиторий. Здесь стоит привести в пример популярных блогеров, которые фотографируются в опасных обстоятельствах (свисая с крыши зданий, на поездах и пр.) и размещают фотографии в социальных сетях. Такие изображения набирают огромное количество «лайков», однако есть и другая сторона такой популярности: многие пытаются повторить эти трюки вслед за кумиром, но не всегда это заканчивается удачно.

Именно поэтому при формировании персонального бренда профильными специалистами должны учитываться ментальные особенности конкретной личности и общества в целом. В данном вопросе нельзя исходить только из коммерческой выгоды, потому что образ личности-лидера

способен влиять на общественное сознание, как и наоборот – ментальные клише и эмоциональные стереотипы конкретного общества должны быть основой формирования персонального бренда. Здесь интересно замечание Эдварда Бернейса. В своей книге «Пропаганда», поддерживая философию психологов-фрейдистов, он говорит о том, что «мысли и действия человека нередко служат заместителями желаний, которые он вынужден подавлять. Подлинной причиной стремления к обладанию может быть не истинная ценность вещи, не её полезность, а то, что человек сознательно воспринимает её как символ чего-то иного, некоего желания, в котором он стесняется себе признаться [2, с. 48]». Если провести параллель с приобретением того или иного продукта, то потребитель покупает не конкретную вещь, а статус, социальное положение, удовольствие и другие ощущения и образы. Также и с персональным брендом, человек становится сопричастным к жизни и ценностям личности-лидера с позиции собственных скрытых мотивов. Задача персоны-бренда состоит в том, чтобы понять внутреннюю, а не рациональную мотивацию приверженной аудитории и тем самым оказывать воздействие на неё.

Э. Бернейс при этом указывает и на сознательное влияние рекламы посредством приобщения не только к самому товару, но и к культурным ценностям, которые «привязываются» к нему различными средствами пропаганды. Например, чтобы продать рояль, в общество внедряется мнение о том, что в каждом доме должна быть комната для музицирования – как знак любви к музыке. Посредством серии мероприятий и церемоний, привлечения влиятельных персон из сферы музыки, указания на то, что такие комнаты существовали всегда, пропагандист осуществляет договоренности с влиятельными архитекторами на предмет включения в планы домов комнат для музицирования. Более мелкие архитекторы начнут включать в интерьеры специальные ниши для пианино [2, с. 52–53]. Данная тенденция распространится с помощью рекламных сообщений, средств массовой информации и персон-лидеров мнений. В результате общество уже будет уверено в том, что фортепиано должно быть обязательной частью интерьера, как диван или стол. Таким образом, человек сознательно приобщается к ценностям музыкальной культуры посредством покупки пианино и тем самым объясняет для себя данное приобретение. Интересно, что от личности-бренда люди также ждут каких-то символических черт, чтобы обосновать свой выбор. Например, такой чертой может быть патриотизм. Люди соотносят себя с этой ценностью и теперь боготворят и любят личность уже не за индивидуальные её особенности, а за соответствие этому вполне сознательно востребованному символу. При этом становится не важно, обладает ли на самом деле этим качеством сама личность или нет, то есть сама персона-бренд может оказаться «пустышкой», но наделённой в нужный момент символической цен-

ностью. Здесь мы можем наблюдать отличие персонального бренда от рекламы: человек покупает не просто знаки удовольствия, статуса, социального положения (как, например, кофе без кофеина), а уже реальные культурные ценности в лице персоны-бренда.

Таким образом, персональный бренд не должен противопоставляться интересам культуры, наоборот – опираться на культурные ценности, мировоззрение и даже идеологию конкретного общества. Персональный брендинг сегодня может рассматриваться не только как технология «купли-продажи» товаров и услуг, но и как глубинный процесс, влияющий на общественное мнение. Опираясь на культурологическую базу, персональный бренд, как феномен, не будет «играть на поверхности», а будет создавать харизматичных и влиятельных персон, становиться ресурсной «поддержкой» современной культуры.

Литература

1. *Барулин В. С.* Российский человек в XX веке : Потери и обретения себя. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 431 с.
2. *Бернейс Э.* Пропаганда. – Москва : Hippo Publishing, 2010. – 170 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. – Москва : Рудомино, 1999. – 177 с.
4. И. А. Сикорский. Черты из психологии русских славян. Киев. 1895. // Этнопсихологические сюжеты (из Отечественного наследия). – Москва : Российская Академия наук. Институт философии, 1992. – С. 56–57.
5. *Котлер Ф., Рейн И., Хэмлин М., Столлер М.* Персональный брендинг. Технологии достижения личной популярности. – Москва : Grebennikov, 2008. – 392 с.
6. *Крылов И. В.* Маркетинг : (Социология маркетинговых коммуникаций) : учебное пособие. – Москва : Центр, 1998. – 188 с.
7. *Степанов В.* Юрий Гагарин [Электронный ресурс]. – URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A1/stepanov-viktor-aleksandrovich/yurij-gagarin> (дата обращения: 8.06.2017).
8. Трогательное письмо Юрия Гагарина жене и дочкам [Электронный ресурс] // Интернет-портал www.adme.ru : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – URL: <https://www.adme.ru/zhizn-semya/trogatelnoe-pismo-yuriya-gagarina-zhene-i-dochkam-1235765/> (дата обращения: 30.05.2017).
9. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений : в 15 томах. – Москва : Гослитиздат, 1939–1953. – Том III.

ВОЗРАСТНОЙ СИМВОЛИЗМ И КРИТЕРИИ ВОЗРАСТА В ДРЕВНИХ И СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРАХ

Мария Геннадьевна ГАГАЧ

кандидат философских наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: gagachm@yandex.ru

В статье рассматриваются элементы возрастного символизма как системы представлений и образов, в которых общество осмысливает жизненный путь индивида, восприятие различных аспектов жизненного цикла человека, а также критерии возрастной стратификации общества в древних и современных культурах.

Ключевые слова: абсолютный, условный возраст, жизненный цикл, возрастной символизм, возрастные категории, границы возраста.

AGE SYMBOLISM AND AGE CRITERIA IN ANCIENT AND MODERN CULTURES

M. G. Gagach, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor of Department of social and cultural activities, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: gagachm@yandex.ru

The article discusses the elements of the age symbolism as a system of ideas and images, in which society interprets the individual's way of life, the perception of various aspects of the human life cycle, as well as criteria of age stratification of society in ancient and modern cultures.

Keywords: absolute, conditional age, life cycle, age symbolism, age category, the age limits.

Возраст традиционно является предметом междисциплинарных исследований. В психологии развития и социальной психологии принято рассматривать возрастные различия между людьми как основу для их самоидентификации. В социальной антропологии возрастные нормы, существовавшие в культуре на ранних этапах её становления, выражались в виде вербальных табу и предписаний, а образ возраста служил идеальной формой развития для представителей данного общества.

Нормативные критерии возраста тесно связаны с развитием временных представлений и категорий. В современной науке выделяют абсолютный, календарный, или хронологический, возраст, а также условный возраст, или возраст фактического развития человека. Представления о критериях возраста являются многомерными и различаются в разных культурах.

Выдающийся отечественный учёный И. С. Кон полагал, что в каждой культуре существует система представлений и образов, в которых общество воспринимает и осмысливает жизненный путь индивида и возрастную стратификацию. Эту систему он назвал «возрастным символизмом» и доказал, что она включает в себя нормативные критерии возраста, возрастные стереотипы, или представления о том, как должны протекать развитие и переход индивида из одной возрастной стадии в другую, а также возрастные обряды и ритуалы, с помощью которых культура структурирует жизненный цикл и оформляет взаимоотношения возрастных слоёв населения [6, с. 108]. Таким образом, возрастная субкультура представляет собой специфический набор признаков и ценностей, по которым представители данного возрастного слоя осознают и утверждают себя в качестве единой возрастной общности. Все эти элементы соответствуют определённым аспектам жизненного цикла и возрастной стратификации общества.

По данным этнографов, в древнейших культурах представления о космических и социальных циклах возникли значительно раньше, чем разделение человеческой жизни на детство, отрочество, молодость, зрелость и старость. С конца прошлого века изучение системы возрастных групп как одной из древнейших форм организации общества стало одной из важнейших проблем мировой этнографии. Возрастные группы – это группы людей, объединённых по возрасту, а не по родству. Системы таких объединений или их следы обнаружены у многих народов мира, в частности в Австралии, Новой Гвинее, у некоторых групп индейцев Америки и в Африке. Изучение возрастных структур имеет свою историю, начало которой было положено в работах известных этнографов – Л. Фробениуса и Г. Шурца. Если Л. Фробениус считал, что возрастные группы характерны для примитивных обществ, а причину их возникновения он находил в стадном инстинкте, то Г. Шурц первым в науке поставил проблему возрастных групп как системы общественной организации.

В концепции Г. Шурца причиной возникновения и основой существования возрастных групп было различие в психологии полов и противоречие между старшим и младшим поколениями. Немецкий этнограф рассматривал возрастную организацию как исключительно мужскую, противостоящую женской родовой организации. Главной целью создания постоянных возрастных групп Г. Шурц видел в необходимости защиты членов коллектива и регулировании брачных связей. Но, по мнению известного отечественного этнографа К. П. Калиновской, в конечном счёте «он не смог показать важное место систем возрастных групп в истории развития общества, а лишь указал на их древнейшее происхождение, неверно определив их общественную сущность и не увидев закономерностей их возникновения и развития [4, с. 15]».

Многие исследователи отмечают, что количество возрастных степеней у мужчин и женщин не совпадает в разных культурах. Например, мужчины африканского племени масаи имели шесть возрастных степеней, тогда как женщины только две – девочки и взрослые женщины. У племени котоко жизненный цикл делился на восемь стадий, потому что это число являлось универсальным для объяснения устройства мира и человека. В разных источниках указывается, что у жителей Западной Европы в древности жизненный цикл делился на пятилетние (франки, датчане и шведы), шестилетние (англосаксы, лангобарды, норвежцы, исландцы, баварцы и алеманы), семилетние периоды (древние греки и римляне).

В Талмуде, созданном в IV–V веках до н.э., указаны следующие ступени цикла жизни: ребенок учится читать в 5-летнем возрасте, затем получает возможность изучать еврейские законы в 10 лет, в возрасте 13 лет достигает возраста моральной ответственности, в 15 лет может обсуждать Талмуд и в 18 лет готов к вступлению в брак. После 20 лет схема жизни, описанная в Талмуде, делится на 10-летние интервалы. В период средней взрослости мужчина набирает рассудительность и мудрость, а 80 лет является идеальным возрастом для достижения «особой прочной старости», строгости и простоты.

В русской культуре понятие «цикл жизни» также является интересным и содержательным. Жизненный процесс подчинён определённой закономерности, а его этапы подобны временам года и представляют собой постоянный круговорот.

Действительно, многие биологические и социальные возрастные процессы являются циклическими. Изучение славянских терминов «возраст» и «век» доказывает, что «возраст» происходит от корня «рост» и связан с понятием «родить», «вскармливать», «растить», «воспитывать». Слова «старый», «пожилой» означают выросший, поживший. В русском языке понятия, описывающие длительность, течение «времени жизни», сложились позднее. В терминологии древних славян понятия времени связаны со значением «вечность», «на век» [3, с. 37].

Исследуя происхождение тех или иных обращений, сохранившихся в древнеславянских языках, мы видим, что новорожденный младенец и ребёнок до 5–7 лет имели названия, не дифференцирующие пол, но характеризующие их физический рост и соответствующее поведение. Например, «кувяка / кувятка» – издающий звук, плач; «слидзяник / слигоза» – пускающий слюни; «подсосок» – кормящийся грудью; «пополза» – ползающий; «дыбуля / дыбок» – начинающий вставать на ноги; «живжик, вьюнчик» – подвижный, юркий. Собирательные названия были либо возрастными, производными от «дитя», либо поведенческими, характеризующими физическую, умственную неполноценность, стихийность этого возраста: «орда», «мелочь» [1, с. 121].

Самым распространённым в России названием подростка любого пола, близкого к совершеннолетию, было «подленок», «недоросль». Ребенок, способный работать, назывался «паробок / парубок», во множественном числе – «робята» от слова «работа». У девушек различали период полового созревания и брачный возраст, например, в 10–12 лет называли «глупая», затем – «большая», в 18–20 лет – «невеста», «растовая». СобираТЕЛЬНАЯ терминология, обозначающая девичий возраст, производилась от слов «дева», «девица». Девушка, оставшаяся в невестах до будущего года, засидевшаяся на молодёжных собраниях и не выбранная вовремя в жены, называлась «перегодница» или «посиделка».

К мужским собираТЕЛЬНЫМ названиям относились слова «молодцы», «ребята», «парни». О переходе молодёжи во взрослое состояние говорят термины, производные от понятий времени и роста. Они были общими для всех взрослых и поэтому распространялись на совершеннолетнюю молодёжь. Мужские термины характеризовали признаки взрослого социально-возрастного статуса мужчины, его способность к браку и деторождению, к мужским трудовым и военным ролям. В отношении взрослых семейных людей и стариков использовались описательные термины от слов «время», «год», «лето»: «войти в лета / года» – достичь взрослой возрастной нормы; «летний» – совершеннолетний, взрослый; «вытный» – вошедший в года; «матёрый» – зрелый, пожилой, старый [1, с. 125].

Необходимо уточнить, что возрастные категории во многих языках первоначально обозначали не столько хронологический возраст человека, сколько его общественное положение, социальный статус. Например, древнерусское слово «отрок» буквально переводилось как «не имеющий права говорить», но фактически означало «раб, слуга, работник, княжеский воин». Это говорит о том, что между возрастом и социальными возможностями индивида существовала тесная взаимозависимость. Положение в обществе, диапазон социальных ролей, половозрастное разделение труда, характер деятельности, уровень самосознания и притязаний членов соответствующей возрастной группы во многом зависели от хронологического возраста человека.

В современной культуре границы возраста также являются условными. Например, в «Основах государственной молодёжной политики Российской Федерации» указано, что нижняя граница определения возраста молодёжи составляет 14 лет, верхняя – 30 лет, а в некоторых случаях, определённых нормативными правовыми актами Российской Федерации и субъектов Российской Федерации, – до 35 и более лет. При этом в сложившейся практике возможно пролонгирование возраста отдельных групп молодёжи. Например, молодым учёным считается работник образовательной или научной организации, имеющий учёную степень кандидата наук в возрасте до 35 лет или учёную степень доктора наук в возрасте до

40 лет (для участников программ решения жилищных проблем работников – до 45 лет) [7, с. 2].

В 2009 году было проведено исследование семантического пространства стереотипных представлений о возрасте среди мужчин и женщин в больших и малых городах Российской Федерации, а также в сельской местности под руководством Е. Л. Солдатовой. Исследование показало, что образ возраста включает специфический набор признаков и ценностей, поддерживается носителями определённой возрастной субкультуры и транслируется как идеал для представителей других возрастов. По мнению Е. Л. Солдатовой, период взрослости от 24 до 65 лет можно условно разделить на два этапа. Первый продолжается от 24 до 45 лет и включает в себя молодость и «средний возраст». Основными *критериями* этого возраста можно назвать активность в усвоении знаний, продуктивность, продвижение новых идей на благо общества, профессиональный рост, создание семьи и рождение детей. Второй этап продолжается от 46 до 65 лет и посвящён закреплению достигнутых результатов, усилению стабильности, поддержке молодого поколения, обретению духовного опыта. Можно сказать, что фактическим признаком молодости является новаторство и продуктивность как для мужчин, так и для и женщин, причём этот возраст в современной культуре затягивается до 45 лет, признаком зрелости становится мудрость, дающая возможность увеличить длительность продуктивного жизненного цикла в целом [8, с. 68].

Проведённое исследование ещё раз подтверждает, что российское общество постепенно перенимает тенденцию развития западных обществ, при которой увеличивается продолжительность периода обучения, меняются способы реализации молодых людей в профессии, а также происходит трансформация семейных и репродуктивных моделей. Всё это послужило появлению в 1980-х годах концепции «молодых взрослых» как особой стадии личностного развития индивида (Э. Гидденс, Дж. Арнетт, Д. Фитерман). В данную категорию входят люди в возрасте от 20 до 30 лет, которые сознательно остаются в ситуации неопределённости, откладывают для себя момент принятия окончательных решений относительно карьеры, семьи и рождения детей, пользуясь теми преимуществами ограниченной ответственности и свободы выбора, которые предоставляет им это «переходное» состояние. В результате если в 1980 году в шести странах Западной Европы (Финляндии, Франции, ФРГ, Нидерландах, Швеции и Швейцарии) средний возраст женщин при рождении первого ребенка составлял 25 лет и старше, то в 2000 году он поднялся до 30 лет. В Российской Федерации, по данным Росстата, средний возраст матери при рождении первого ребенка в 2012 году составлял 23,5 года, что говорит о сохранении традиционных семейных ценностей на большей территории нашей страны.

Кросс-культурный анализ даёт возможность выделить универсальные закономерности возрастного процесса, его корреляцию с такими элементами социальной организации, как отношения родства, брачно-семейные, социально-ролевые, властные отношения. Изучение нормативных критериев возраста также является актуальным при рассмотрении вопросов преемственности поколений, трансляции духовных и нравственных ценностей, исследованиях системы взаимоотношений личности и культуры.

Литература

1. Бочаров В. В. Антропология возраста : учебное пособие / Санкт-Петербургский государственный университет, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера). – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – 192 с.
2. Воеводина Л. Н. Семантическая эволюция мифа в культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 5 (49). – С. 23–27.
3. Гавлова Е. Славянские термины «возраст» и «век» на фоне семантического развития этих названий в индоевропейских языках // Этимология. 1967. / АН СССР, Институт русского языка ; отв. ред. О. Н. Трубачев. – Москва : Наука, 1969. – С. 36–39.
4. Калиновская К. П. Возрастные классы как историческая форма общественной организации. Этносы Восточной Африки / отв. ред. Д. А. Ольдерогге. – Издание 2-е. – Москва : URSS, 2010. – 158 с.
5. Коджаспирова Г. М. Педагогическая антропология : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 031000 – педагогика и психология. – Москва : Гардарики, 2005. – 287 с.
6. Кон И. С. Ребенок и общество : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по психологическим и педагогическим специальностям. – Москва : Academia, 2003. – 336 с.
7. Основы государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 года : утверждены распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 ноября 2014 г. № 2403-р [Электронный ресурс] : [веб-сайт]. – URL: <http://government.ru/media/files/ceFXIeNUqOU.pdf>
8. Солдатова Е. Л. Образ возраста как нормативный элемент культуры и идеальная форма развития // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2009. – № 5. – С. 62–69.
9. Ярошенко Н. Н. Ценностное содержание образования в сфере культуры и искусств: контекст межкультурного взаимодействия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 5. – С. 27–34.
10. Parke R. D., Sawin D. B. The Father's Role in Infancy: A Re-Evaluation. *The Family Coordinator*. – 1976. – Vol. 25. – 378 p.

ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА И СОТВОРЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

«ПЕЧАЛЬ» / «ГРУСТЬ» В ПОЭМЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»

Евгения Григорьевна НИКОЛАЕВА

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы
Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: genneum@mail.ru

В статье анализируется роль культурных констант «грусть» / «печаль» и их производных в построении образа падшего ангела – героя поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Поэт, подключившись к мировой традиции обращения к inferнальным персонажам (Мильтон, Казот, де Виньи, Байрон, Гете), даёт свою оригинальную версию такого героя, который, в отличие от своих предшественников (Сатаны, дьявола, Люцифера, Мефистофеля), жаждет переменить участь – вернуться к Богу через любовь к земной женщине. Его Демон – двойник своего создателя, отсюда особая сложность, неоднозначность этого персонажа, в котором традиционные черты «духа отрицанья» (тотальный скепсис, презрение к миру, вражда с «небом») дополняются совсем не традиционными (включая способность испытывать грусть / печаль, «слишком человеческие» нежность и жалость к предмету своей любви), что связано с мощной личной, лирической составляющей этого образа, выделяя его из родственного ряда.

Ключевые слова: Лермонтов, Демон, печаль/грусть, двойник автора.

“SORROW” / “GRIEF” IN THE MIKHAIL LERMONTOV’S POEM “DEMON”

E. G. Nikolaeva, Ph.D. (Philology), Associate Professor of Department
of literature, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: genneum@mail.ru

The article analyzes the role of cultural constants “sadness” / “sorrow” and their derivatives in creating the image of a fallen angel – the hero of Lermontov’s poem “Demon”. Poet, by connecting to the global tradition of referring to infernal characters (Milton, Kazot, de Vigny, Byron, Goethe), presents his original version of the hero who, unlike their predecessors (Satan, the devil, Lucifer, Mephistopheles), longs to change his destiny – to return to God by means of love to earthly woman. His demon is its creator’s double, hence it leads to the special complexity, ambiguity of the character, where the traditional features of the “spirit of negation” (total skepticism, disdain for

the world, a feud with “heaven”) is complemented by non-traditional ones (including the ability to experience grief / sadness, “too humane” tenderness and pity for the object of his love), which is associated with a strong personal, lyrical part of the image, distinguishing it from a mass of similar ones.

Keywords: Lermontov, demon, sadness / sorrow, author’s double.

Поэма М. Ю. Лермонтова за прошедшие более чем полтора столетия со времени её публикации целиком (1856) была предметом анализа в философско-религиозном, общественно-историческом, социально-психологическом аспектах, с точки зрения поэтики и пр. Но вопросы, порождённые этим уникальным в своём роде созданием поэта, над которым он работал с перерывами 10 лет (до нас дошло восемь его редакций), остаются, и, по мнению некоторых исследователей, искать исчерпывающие ответы на них не следует, ибо найти их никому и никогда не удастся, так как «Демон» – это воплощённая в слове энергия бесконечного поиска, оборванного только смертью поэта. А. И. Журавлева даже утверждала, что эта поэма «не столько вещь, сколько процесс, открытый, длящийся. Это своеобразная модель *всего лермонтовского творчества* [4, с. 159]».

Лермонтов, как известно, был далеко не первым, кто в литературе обратился к образу демонического персонажа [см.: 10, с. 132–137; 1, с. 79–98], но «... сюжетное открытие Лермонтова – Демон, попытавшийся изменить свою участь и за этим обратившийся к земле [10, с. 133]», точнее, к земной женщине, любовь к которой вселила в него надежду на перемену судьбы.

Л. И. Вольперт, спроецировав образ лермонтовского героя на традицию мировой литературной демонологии, увидела его связь не только с английской (Мильтон, Байрон), но и, прежде всего, с французской традицией, ибо только во французской версии этому образу была придана, по словам исследовательницы, «любовная нагрузка» [1, с. 81]. Первым она называет имя Жака Казота – автора романа «Влюбленный дьявол» (1772), в котором дьявол искушает героя в облике прекрасной девушки, но именно искушает его, имитируя любовь, а не влюбляется в него. Отличие от лермонтовской версии здесь очевидно.

Второе имя – Альфреда де Виньи – автора поэмы «Элоа, или Сестра ангелов» (1822) – было названо самим Лермонтовым в качестве своего предшественника в разработке любовного мотива. В аспекте заявленной темы статьи в этой поэме особый интерес представляет мотив жалости или любви, порождённой состраданием, которую испытывает рожденная из слезы Иисуса героиня поэмы – ангел-дева Элоа – к изгнаннику рая: «Жалость становится мощным импульсом к зарождению глубокого чувства, влекомая состраданием, Элоа решается “спасти” его любовью [1, с. 89]». Когда же она, поняв тщетность своих усилий, хочет возвратиться на небо, «Сатана прибегает к последнему “оружию” в споре двух душ –

к слезам [1, с. 92]», однако это, в отличие от слёз лермонтовского героя, не слёзы любви, а слёзы искушения. Но жалость заставляет героиню отправиться со своим избранником в ад. (Чувство жалости в поэме Лермонтова оказывается соприсродным любви: Демон, жаждущий ответной любви, умоляет земную деву выслушать его «из сожаленья»).

Исследователи поэмы неизменно фиксировали в ней многочисленные противоречия на разных уровнях – от сюжетного до концептуального и пр. Вспомним, что на «нестыковках» в романе «Евгений Онегин», писавшемся более семи лет, критики ловили и Пушкина. Поэт, принимая критику, тем не менее в продолжении романа писал: «Противоречий очень много, // Но их исправить не хочу» – и продолжал их множить. Пушкинисты сошлись во мнении, что противоречия – это структурообразующий принцип «Евгения Онегина», ибо, по убеждению Ю. М. Лотмана, автором романа «только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности [6, с. 410]». В случае с «Демоном» это, конечно, не так. Здесь противоречия не осознанный приём, а следствие напряженного художественного поиска, сшибки точек зрения, оценок, в конце концов, противоречивости фигуры самого героя – и это, вероятно, главное.

Творчество Лермонтова, что давно замечено, отличается центростремительностью, являясь средоточием излюбленных поэтом тем, мотивов и образов, концентрирующихся вокруг «лермонтовского человека» (термин Д. Е. Максимова) – универсального героя Лермонтова, восходящего к личности его создателя. В этом отношении лермонтовское творчество, пожалуй, в русской литературе уникально, ибо художественными двойниками автора являются не только лирический субъект его стихотворений, но и герои его драм и романа (повестей). Лермонтов, подобно Флоберу, сказавшему «Мадам Бовари – это я», мог бы сказать: «Печорин, Арбенин, Демон, парус, старый утёс, дубовый листок – это я». В этом ряду Демон – это прямо-таки математическая формула «лермонтовского человека» – романтического героя, ибо его отличительные черты явлены в нём, что называется, в чистом виде [см.: 9, с. 35–43], освобождённые от затемняющих формулу «слишком человеческих» подробностей (его надмирность, одиночество, бесприютность, скепсис, отверженность, богооставленность абсолютны). Пространство его существования – «пустыня мира», корреспондирующая с «немой души его пустыней».

Следствием такой напряжённой сосредоточенности на узком круге тем и проблем является тяготение к определённым излюбленным лексическим единицам, или словообразам. Е. Г. Эткинд к таким словам причислял: *страсть, огонь, пламя, буря, трепет, мечта, блеск, шум, тоска, пустыня, тайный, холодный, могучий, отрада*. В этот семантический ряд, несомненно, можно включить и слова **«грусть»**, **«печаль»** с их производными – **«грустный»**, **«печальный»**.

Семантику понятий «грусть» и «печаль» в лингвистике принято различать. «*Грусть* – это преходящее настроение человека», которое «может вызываться внешними причинами, однако эти причины не составляют существа *грусти*: *грустит* человек сам. *Печаль* – это эмоциональное состояние, вызванное реакцией на внешнюю ситуацию, которая *печалит* субъекта [12, с. 484]» (курсив А. Д. Шмелева. – Е. Н.). У Лермонтова эти слова употребляются как синонимы.

Ю. С. Степанов, анализируя «грусть» / «печаль» как культурные константы, противопоставляет их по содержательному наполнению соответствующему эквиваленту во французской культуре – «духовное одиночество» (*la solitude morale*) – как симптому «болезни века», восходящей к библейской мировой скорби (он ссылается на монографию Рене Кана «О чувстве морального одиночества у поэтов романтизма», 1904). В своём истолковании русской версии анализируемых понятий Степанов опирается на В. О. Ключевского [11, с. 918–921].

В. О. Ключевский свою статью к пятидесятилетию со дня гибели Лермонтова (1895) назвал странно и поэтично «Грусть», в конце концов сведя к заключённому в этом слове понятию доминирующее настроение лирики Лермонтова, спроецировав его на национально-религиозную традицию: «Лермонтов – поэт не мирозерцания, а настроения, певец *личной грусти*, а не *мировой скорби* [5]». При этом, по мысли Ключевского, «источник грусти – не торжество нелепой действительности над разумом и не протест последнего против первой, а торжество печального сердца над своею печалью, примиряющее с грустной действительностью [5]». Трудно принять точку зрения Ключевского до конца, во всяком случае к лермонтовскому Демону это утверждение отношения не имеет, ибо его страстное желание «с небом примириться» неисполнимо – изменить свою природу мятежному духу отрицанья не дано.

Как представляется, словом-камертоном, определяющим авторскую концепцию образа Демона, является слово «печальный»: «**Печальный** (здесь и далее выделено нами. – Е. Н.) Демон, дух изгнанья, // Летал над грешною землей...». Очевидно, что эпитет «печальный» применительно к Демону сразу выводит этого героя из ряда его inferнальных литературных предшественников и решительно отделяет от библейского прообраза (подтверждение последнего – безусловно авторитетное мнение М. Дунаева: «Лермонтовская демонология вообще странна, запутана, так что поверить её святоотеческим пониманием бесовского начала не имеет смысла [2, с. 32]»). Первая строка поэмы, сочинённая 15-летним мальчиком, осталась неизменной во всех её редакциях, кроме одной. Эта характеристика Демона ограничивает его и от однозначно непротиворечивого демона стихотворения «Мой демон» («Собрание зол его стихия»), написанного юным поэтом в том же 1829 году.

Слова «печаль» / «грусть» в поэме соотносятся не только с центральным персонажем, но и с Тамарой, однако иначе, чем в случае с Демоном. Печаль Демона видна не только автору и Тамаре – он сам, пребывая в её власти, осознаёт её и говорит о ней («**моя печаль**», «я тот, ... чью **грусть** ты смутно угадала»). Соответствующие слова встречаются и в соседстве героини, но всегда вне зоны её самосознания. Демон, утешая её, говорит: «... жребий смертного творенья // ... не стоит одного мгновенья // Твоей **печали** дорогой»; вблизи монастыря, где укрылась «грешница младая» «ряд стоит крестов **печальных**»; ангел-хранитель Тамары, уступая её Демону при первой их встрече, «**грустными** глазами // На жертву бедную взглянул»; о «странной» улыбке Тамары в гробу сказано: «О **многом грустном** говорила // Она внимательным глазам»; о проводах Тамары в последний путь говорится: «Толпой соседи и родные // Уж собрались в **печальный** путь». Слово «**грусть**» появится рядом со словом «радость» в финале предпоследней, 15, главки в формуле, заключающей амплитуду полярных человеческих состояний, не доступных тем, кто покинул мир живых: «... мёртвым не приснится // Ни **грусть**, ни радость прошлых дней».

В эпилоге возникает величественная картина, в которой, однако, нет эпического покоя, эпической бесстрастности: развалины храма среди скал «угрюмого Казбека» с кладбищем, где «над семьей могильных плит // Давно никто уж **не грустит**». В отличие от пушкинской «равнодушной природы», сияющей «красою вечною», лермонтовская природа отнюдь не равнодушная, а, напротив, весьма пристрастная и недобрая: «Скала *угрюмого* Казбека // Добычу *жадно* сторожит, // И вечный ропот человека // Их вечный мир не возмутит» (курсив наш. – Е. Н.). Здесь мы вступаем в область полемики с И. Б. Роднянской, утверждающей, что «эпилог поэмы оканчивается эпически примирительной, катарсической нотой [10, с. 136]», и здесь ничего не меняет, как кажется, отмеченная исследовательницей деталь: облака, спешащие «толпой на поклоненье» руинам храма.

Сама Тамара свое состояние (по выражению повествователя, она «**тоской** и трепетом полна») после смерти жениха и явления ей Демона определяет исключительно как «**тоску**» («пред ним **тоску** мою пролью», «Скажи, – ты видишь: я **тоскую**»). «Тоска» – ещё одно понятие из соответствующего семантического ряда (грусть, печаль, тоска), причём «именно тоску часто считают его доминантой [12, с. 470]».

В чём же причина печали Демона? Мотивировка этой печали глубоко личная. Оказывается, Демон не просто томится запредельной скукой оттого, что «зло наскучило ему» (до того он и «сеял зло без наслаждения»), а пребывает во власти прошлого, «когда он верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья». Падший ангел возжаждал утраченного рая, мечтая о перемене участи.

Разумеется, эта печаль не очень коррелирует с презрением и ненавистью по отношению к миру как родовыми чертами Демона, о которых Лермонтов не забывает («Презрительным окинул оком // Творенье Бога своего...», «И всё, что пред собой он видел, // Он презирал иль ненавидел»), иначе Демон не был бы Демоном, но она на этом традиционном фоне особенно заметна.

Далее Лермонтов, по-видимому, решает авторской волей дать своему герою шанс воплотить мечту о перемене участи. В поэму вступает тема – очень любимая русской литературой XIX века – тема возрождения через любовь. Правда, во всех иных случаях речь шла о человеческих взаимоотношениях. У самого Лермонтова такой вариант разработки темы даётся в драме «Маскарад».

Пространство поэмы, характеризующееся признаком беспредельности (космос), локализуется в районе Кавказа. И в этом контексте естественно явление романтически идеального женского персонажа в лице грузинской княжны Тамары. Поэт описывает танец Тамары, который увидел Демон, как воплощение абсолютной гармонии души и тела, небесного и земного. Демон уже подготовлен внутренне к этой встрече, тем более что Лермонтов позволяет себе сравнить Тамару с прежними братьями Демона, то есть с ангелами. Потом Демон назовет её «ангел мой земной».

В этом эпизоде поэмы Демон, увидев Тамару, в то же мгновение словно бы переживает вожделенное возрожденье: «И вновь постигнул он святыню любви, добра и красоты...»:

*Прикованный незримой силой,
Он с **новой грустью** стал знаком;
В нём чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком.*

Здесь возникает загадочное словосочетание **новая грусть**. То есть чувство грусти само по себе ему было знакомо (печальный), но эта грусть была какого-то нового качества. Любовная грусть. Или поэт имеет в виду, что он снова стал способен чувствовать то, что чувствовал когда-то («в нём чувство вдруг заговорило // Родным когда-то языком»). Но следом Лермонтов, подвергая сомнению сказанное ранее, задаётся вопросом: «То был ли признак возрожденья?» Ответа нет, но есть констатация какой-то внутренней перемены: «Он слов коварных искушенья // Найти в уме своём не мог...». Значит, искал?

Далее традиционно «лукавый» Демон устраняет соперника – жениха Тамары – и является к ней со словами утешенья («Не плачь, дитя! Не плачь напрасно»): «Нет, жребий смертного творенья, // Поверь мне, ангел мой земной, // Не стоит одного мгновенья // Твоей **печали** дорогой!».

Но во сне Тамара видит, как «пришлец туманный и немой, // Красой блистая неземной, // К её склонился изголовью; // И взор его с такой любовью, // Так **грустно** на неё смотрел, // Как будто он об ней **жалел**». Откуда эти грусть и жалость? Или Демон не может не предчувствовать трагического исхода своей любви? Или Лермонтову важно придать любви Демона глубинно человеческое измерение? Это прямо-таки «князьмышкинская» «любовь-жалость» – высший, по Достоевскому, род любви, в отличие от «любви-страсти». В любви Демона к земной женщине есть «неземная» составляющая, но ответное чувство Тамары – это именно «рогожинская» «любовь-страсть» (у Достоевского Настасья Филипповна тоже любит князя Мышкина отнюдь не «любовью-жалостью», что, в конце концов, во многом провоцирует трагическую развязку): душа Тамары от речей и особенно «волшебного» «чудно-нового» голоса невидимого утешителя «рвала свои оковы», у неё «огонь по жилам пробегал». И Тамара, понимая, от кого исходит это нечеловеческое обаяние («Я вяну, жертва злой отравы! // Меня терзает дух лукавый // Неотразимую мечтой»), пытается сопротивляться всеми возможными средствами, включая уход в монастырь, но противостоять ему не может («полно думую преступной, // Тамары сердце недоступно // Восторгам чистым»; «Святым захочет ли молиться, // А сердце молится ему»). И он является ей «с глазами, полными **печали**, // И с чудной нежностью речей». Но и здесь состояние Тамары описывается в категориях «горения»: «Подушка жжёт, ей душно, страшно», «Пылают грудь её и плечи».

Однако в этой ситуации Демон, казалось, был готов отказаться от Тамары, защищаемой стенами монастыря и статусом монахини. Здесь опять возникает пассаж, вызывающий безответный вопрос: «он готов оставить умысел жестокой». Возможно, ответ заключается в том, что это речь повествователя и его точка зрения, а отнюдь не героя. Но здесь Лермонтов вновь взывает к волшебной силе искусства: Тамара пленила Демона, когда скользила по ковру в танце, и окончательно поразила его, когда запела в сопровождении чингура («И эта песнь была нежна, // Как будто для земли она // Была на небе сложена!»). И снова Тамара, как и в первый раз, уподобляется ангелу, слетевшему к забытому другу, чтобы песней о былом «усладить его мученье». Далее снова противоречие: «Тоску любви, её волненье // Постигнул Демон в первый раз». А что же тогда было в самый первый раз? И почему-то ему словно передаётся страх Тамары: «Он хочет в страхе удалиться... // Его крыло не шевелится! // И, чудо! Из померкших глаз // Слеза тяжелая катится...». И в подтверждение тому, что однажды падший ангел заплакал от любви к земной женщине, поэт приводит вещественное доказательство: «Доныне возле кельи той // Насквозь прожженный виден камень // Слезою жаркою, как пламень, // Нечеловеческой слезой!...». «Нечеловеческая слеза», прожегшая камень («плита

дарьяльская, проклятая и чёрная», по выражению Ахматовой), – это явный опознавательный знак лермонтовского Демона. Не притворная «слеза-искусительница» персонажа де Виньи, а настоящая, подлинная, свидетельство глубокого потрясения, испытанного героем, чья душа, кажется, освободилась от тяготеющего над ним проклятия.

Он входит к Тамаре в келью «любить готовый, // С душой открытой для добра», с ощущением, что начинается новая жизнь, но дорогу ему преграждает ангел-хранитель Тамары, перед которым Демон предстаёт совсем иным – врагом с нечистым взором, порочным, беспокойным, коварным злым духом. Но здесь победа осталась за ним. Ангел вынужден был отступить.

В диалоге с Тамарой, откровенно отвечая на её вопрос «Кто ты?», Демон дважды произносит слово **«грусть»**, которое странно выглядит в контексте его монолога: «Я тот, ... чью **грусть** ты смутно отгадала, ... Я тот, чей взор надежду губит, ... Я враг небес, я зло природы...»; «**И грусть** на дне старинной раны // Зашевелилася, как змей». (Сравнение со змеем здесь очень подозрительное, как будто сказанное ненароком, случайно.) И здесь же любопытно: «О! выслушай – **из сожаленья!**». Демон, взывая к **жалости**, в любви Тамары видит шанс примирения с Богом и вследствие этого перемены участи:

*Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом.*

Тамара, в отличие от героини де Виньи, сраженной слезами Сатаны, в речах Демона слышит только «огонь и яд» и, кажется, совсем не воспринимает другую составляющую этого исполненного противоречий монолога: «Тебе принес я в умиление // Молитву тихую любви, // Земное первое мученье // И слёзы первые мои». Отвечая на вопрос Тамары: «Скажи, зачем меня ты любишь?», Демон пытается объяснить ей, какая это смертная мука – одиночество: «Какое горькое томленье // Всю жизнь, века без разделенья // И наслаждаться и страдать ... Жить для себя, скучать собой». И здесь прозвучит знаменитая итоговая формула, в которую заключено всё страдание Демона: «Моя ж **печаль** бессменно тут, // И ей конца, как мне, не будет...». Печаль эта многолика, но неизменно мучительна и весьма отлична от грусти: «Она то ластится, как змей, // То жжёт и плещет, будто пламень, // То давит мысль мою, как камень...».

Тамара не может и, кажется, не желает проникнуться страданиями Демона: «Зачем мне знать твои **печали**, // Зачем ты **жалуешься** мне?», но

затем произносит нечто странное: «Невольно я с отрадой тайной, // Страдалец, слушаю тебя» – и просит сжалиться над ней, дав клятву отречься «от злых стяжаний». Демон даёт ей эту клятву, о которой кто-то из лермонтоведов пронизательно заметил, что клясться всем – значит не клясться ничем. Тем не менее он произносит очень ответственные слова: «Хочу я с небом примириться, // Хочу любить, хочу молиться, // Хочу я веровать добру». Однако последующая его речь вступает в острое противоречие с заявленным желанием. Демон раскрывает перед Тамарой перспективы их совместного царствования над миром, обещая ей открыть «пучину гордого познания». Вообще, стилистика этой части монолога Демона свидетельствует о победе в нём его беспримесно демонического начала, и поэтому последующее торжество злого духа, обернувшееся гибелью Тамары, не выглядит столь уж неожиданным:

*И он слегка
Коснулся жаркими устами
Её трепещущим губам;
Соблазна полными речами
Он отвечал её мольбам.
Могучий взор смотрел ей в очи!
Он жег её. ...
Увы! Злой дух торжествовал!
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь её проник.
Мучительный ужасный крик
Ночное возмущил молчанье...*

Причины такой развязки на сюжетном уровне в других редакциях мотивировались то клятвой Сатане, данной раньше, чем клятва Тамаре, то тем, что «успело зло укорениться в его душе». По мнению Э. Э. Найдича, «Тамара гибнет не потому, что таково сознательное намерение героя, а из-за отведённой ему роли губителя, так что вина, в конечном счёте, может быть переадресована творцу такого мироустройства – Богу [8, с. 131]». А. И. Журавлева говорит о «неодолимой и гибельной силе рока»: «... Демон здесь выступает как типичное страдательное лицо, жертва силы, гораздо более могущественной, чем он сам [4, с. 172]».

Отдельно следует сказать о лице мёртвой Тамары, на котором застыла странная улыбка: «О многом **грустном** говорила // Она внимательным глазам: // В ней было хладное презренье // Души, готовой отцвести, // Последней мысли выраженье, // Земле беззвучное прости». Ахматова в своей «Поэме без героя» характеризует Блока словами: «Демон сам с улыбкой Тамары». Действительно, улыбка на мёртвом лице Тамары – это

именно демоническая улыбка, свидетельствующая, что общение с Демоном не прошло для неё бесследно. Но по воле автора происходит чудесное спасение Тамары: её ангел-хранитель в финале одерживает победу над «адским духом», как здесь именуется Демон, объясняя ему, почему грешницу примет рай: «Ценой жестокой искупила // Она сомнения свои... // Она страдала и любила – // И рай открылся для любви!».

Абсолютизация демонического начала героя в финале поэмы («Каким смотрел он злобным взглядом, // Как полон был смертельным ядом // Вражды, не знающей конца, – // И веяло могильным хладом // От неподвижного лица») как бы сводит на нет все усилия автора представить его сложным, неоднозначно противоречивым. Здесь нет ни слова о грусти-печали. Лермонтов в развязке поэмы не мог пойти против художественной правды, исполнив желание Демона примириться с небом. Его Демон остаётся «один, как прежде, во вселенной // Без упования и любви!..». Однако то, что было сказано о Демоне прежде, неотменимо. И, как сказал В. А. Жуковский о собственном (и, может быть, читательском вообще) восприятии другого, но типологически близкого Демону героя (мильтоновского Сатаны из поэмы «Потерянный рай»): «... что может быть ужаснее такого состояния души и в то же время что грустнее, когда представишь, что сей произвольный отрицатель был некогда светлый ангел? [3, с. 390]». У Б. Л. Пастернака в стихотворении «Памяти Демона» из посвящённого Лермонтову цикла «Сестра моя – жизнь» знаком авторского сострадания падшему ангелу становятся его руки (а не крылья, как у Лермонтова): «оголенные», «исхлестанные», «в шрамах»...

И в сознании многих поколений падший ангел остаётся с лицом врублевского «Демона сидящего», отмеченным неземной печалью, которой не будет конца. Он обречён на вечность без любви от роковой предопределённости своей участи и невозможности её изменить. По выражению Д. С. Мережковского, «трагедия Демона есть исполинская проекция в вечность жизненной трагедии самого поэта, и признание Демона: “Хочу я с небом примириться”, – есть признание самого Лермонтова, первый намёк на богосыновство в богоборчестве [7, с. 371]», а вера в преображающую силу любви («Меня добру и небесам // Ты возратить могла бы словом...») – «не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал [7, с. 371]». И не здесь ли таится ответ на вопрос о мощном художественном впечатлении, которое производит лермонтовское создание на читателей уже более полутора столетий?

Литература

1. *Вольперт Л. И.* Демон Лермонтова и французская литературная традиция. Жак Казот и Альфред де Виньи // Лермонтов и литература Франции. – Тарту :

- Тартуский университет, 2010. – 276 с.
2. *Дунаев М. В.* Михаил Юрьевич Лермонтов // Православие и русская литература : учебное пособие для студентов духовных академий и семинарий : в 5 частях. – Москва : Крутицкое Патриаршее подворье, 1997. – Часть 2.
 3. *Жуковский В. А.* О меланхолии в жизни и в поэзии // Полное собрание сочинений и писем : в 20 томах. – Москва : Языки славянских культур, 1999–2012. – Том 12 : Эстетика и критика. – Москва : Языки славянских культур, 2012.
 4. *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе : проблемы поэтики. – Москва : Традиция-Пресс, 2008.
 5. *Ключевский В. О.* Грусть (Памяти М. Ю. Лермонтова, умер 15 июля 1841 г.) [Электронный ресурс] // Литература и Жизнь : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – URL: http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy_grust.html
 6. *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин : Биография писателя // Пушкин : Биография писателя ; Статьи и заметки, 1960–1990 ; «Евгений Онегин» : Комментарий. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1995. – С. 21–184.
 7. *Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: pro et contra : Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / [сост.: В. М. Маркович, Г. Е. Потапова]. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2002.
 8. *Найдич Э. Э.* Демон // Лермонтовская энциклопедия / Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), Научно-редакционный совет изд-ва «Советская энциклопедия» ; гл. ред. В. А. Мануйлов. – Москва : Советская энциклопедия, 1981.
 9. *Пелипенко А. А.* Свобода в культуре // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2014. – № 1 (12). – С. 35–42.
 10. *Роднянская И. Б.* Лермонтов // Лермонтовская энциклопедия / Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), Научно-редакционный совет изд-ва «Советская энциклопедия» ; гл. ред. В. А. Мануйлов. – Москва : Советская энциклопедия, 1981.
 11. *Стеланов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. – Москва : Языки русской культуры, 1997.
 12. *Шмелев А. Д.* Семантика печали // Зализняк А. А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. – Москва : Языки славянских культур, 2012.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА ШАГАЛА

Иван Владимирович ЛЕОНОВ

доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, г. Санкт-Петербург, Россия

Мария Алексеевна ХАРИТОНОВА

магистрант кафедры теории и истории культуры факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, куратор образовательного центра «Инглиш Фест», г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: ivaleon@mail.ru

Произведение искусства, являясь сложной системой знаков, включённой в многоуровневое пространство культуры, требует поиска особого ключа к его «дешифровке», интерпретации. В качестве такого ключа может рассматриваться картина мира художника, включающая онтологические, психологические, эстетические и социокультурные аспекты представлений о мире и субъект-объектном взаимодействии в нём. Настоящая статья посвящена анализу теорий морфогенеза картины мира, а также истокам её формирования в русле национальной еврейской культуры в творчестве Марка Шагала.

Ключевые слова: Марк Шагал, картина мира, эпистема, Библия, «Библейское послание», еврейская культура, иконопись, священное, живопись.

NATIONAL PICTURE OF THE WORLD WITHIN JEWISH CULTURE IN THE ART OF MARC CHAGALL

I. V. Leonov, Full Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of Department of theory and history of culture, Faculty of world culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

M. A. Kharitonova, graduate student of Department of theory and history of culture, Faculty of world culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

e-mail: ivaleon@mail.ru

An artwork as a sophisticated sign system included in multilevel cultural space, requests a particular key to be interpreted adequately. The picture of the world which implies ontological, psychological, aesthetic and socio-cultural aspects of worldview might be potentially considered as such a key. The article is dedicated to the analysis of morphogenesis of the picture of the world and the origins of its formation within national Jewish culture in the art of Marc Chagall.

Keywords: Marc Chagall, picture of the world, episteme, Bible, the "Biblical Message", Jewish culture, iconography, the sacred, painting.

Каждое значительное произведение искусства, рассматриваемое как особый тип информационного сообщения, предельно избыточно. Круг составляющих его элементов, как правило, чрезвычайно разнообразен и требует не только различения каждого элемента в отдельности, но и способности их адекватного прочтения в рамках определённой системы отношений, будь то живопись, музыка или перформативное искусство. Процесс подобного анализа подразумевает необходимость выбора между несколькими вариантами интерпретации, и чем насыщеннее поле информации того или иного произведения искусства, тем большее количество вариантов прочтения оно может в себя включать. Поэтому степень энтропии как «состояния равновероятности» выбора в эстетическом сообщении, в качестве которого предстаёт произведение искусства, достаточно высока. И она тем более возрастает, если под информацией, заложенной, например, в картине или музыкальном произведении, понимать «не столько то, что говорится, сколько то, что может быть сказано [29, с. 53–54]».

Однако соприкасаясь с тем или иным произведением искусства вне интенции его детального исследования, в потоке иной разнообразной информации и нередко имея дело лишь с его репродукцией (что в особенности относится к изобразительному искусству), зритель или слушатель подвергается риску сведения данного произведения к некоторой упрощённой схеме восприятия. Такая схема часто оказывается весьма поверхностной и неточной, утрачивая большую часть из тех смысловых измерений, которыми произведение искусства было изначально наделено автором и может быть наделено его *читателем* (в самом широком значении). Нередко всё содержание произведения искусства редуцируется до некоего узкого шаблона, его богатые качества приобретают свойства одномерного ярлыка, по которому оно узнаётся и опознаётся как принадлежащее к определённому классу объектов (например, «шедевров») или конкретной традиции.

Выработка более или менее устойчивого кода к прочтению таких избыточных источников информации, как произведения искусства, всё же неизбежна, поскольку иначе было бы невозможно ими оперировать. Тем не менее редукция кода подчас становится весьма опасна, поскольку при восприятии художественного произведения в сознании индивида начинают срабатывать механизмы, позволяющие ему так или иначе атрибутировать творение автора, в то же время оставляя нераскрытыми те глубины, которые и формируют целостный образ произведения. Так, например, увидев «Джоконду», посетитель Лувра безошибочно опознает её как «шедевр» (в настоящее время ставший в обыденном сознании символом живописи вообще ввиду его массового тиражирования), и, вероятнее всего, указателем на это станет знаменитая улыбка моделей Леонардо. Однако вряд ли не слишком заинтересованный зритель станет задаваться вопро-

сом, что именно делает улыбку Джоконды столь загадочной, разглядит таинственное *сфумато* или задумается о значении пейзажа на заднем плане картины. Еще меньшее число зрителей, пожалуй, захочет вчитаться в биографию великого художника, познакомиться с кругом его интересов, узнать из дневников и воспоминаний о его мировоззрении, а также вдуматься в окружавший его контекст умонастроений и событий, чтобы более пристально взглянуть в то, что он создал.

Подобным образом обстоит дело и со многими другими ценными художественными произведениями, необычайная известность которых в итоге привела к тому, что в сознании многих они являются лишь легкоузнаваемым брендом с редуцированным содержанием.

В этом отношении не стало исключением и творчество одного из наиболее выдающихся художников XX столетия Марка Шагала.

Его цветозвучные живописные полотна, сверкающие причудливостью композиции и разнообразием присутствующих в них мотивов, отличаются подчеркнутой образной эмоциональностью, что во многом обеспечило художнику всемирное признание и популярность его работ как в кругу профессионалов, так и среди любителей искусства. Однако подобная популярность, думается, возымела и обратное действие – сродни тому, что было описано в контексте леонардовского шедевра. Несмотря на обилие качественных исследований творчества Шагала, выявляющих его сложную, неоднозначную природу, картины мастера, тем не менее, зачастую продолжают мыслиться лишь как яркие фантазийные арабески, изобилующие летающими фигурами. Также кажется, что в сознании многих ностальгия художника по родному Витебску и его очарованность темой любви и влюбленности составляют почти единственное содержание его многосложных картин.

Очевидно, что такой подход к прочтению работ Шагала малопродуктивен и требует существенного пересмотра, чтобы, насколько возможно, оказались вскрытыми глубинные образно-смысловые пласты творчества мастера.

Можно сказать, что всякое произведение искусства являет собой специфический род высказывания, произносимого на особом языке. Этот язык, в свою очередь, предстаёт в качестве сложной системы знаков, для расшифровки которой требуется понимание многих аспектов её формирования. Как представляется, одной из важнейших составляющих в подобной знаковой системе является картина мира автора-художника, сложившаяся в результате многочисленных влияний как извне, так и изнутри личности творца.

В контексте понятия «картина мира» интересно отметить следующее. Такие крупные мыслители, как Мартин Хайдеггер и Мишель Фуко, относят появление этого особого типа мировосприятия к XVI столетию – эпохе

Нового времени. Так, М. Хайдеггер пишет: «Основной процесс Нового времени – покорения мира как картины. Слово “картина” означает теперь: конструкт опредмечивающего представления. Человек борется здесь за позицию такого сущего, которое всему сущему задаёт меру и предписывает норму [25, с. 72]». И затем добавляет, что «к сути картины относится составность, система», а «где мир становится системой, система приходит к господству, притом не только в мышлении [25, с. 77]». В то время как в Средние века человек, скорее, *созерцал* мир, сотворённый Богом, воспринимая его как установленную данность с её порядками и тайнами, а себя – как его часть, то на излете Ренессанса он уже стремится подчинить его себе. Осознавая себя отдельной, самодостаточной личностью, человек начинает детально исследовать мир, но не с тем, чтобы восхищаться его дивным устройством и славить Бога, а для того, чтобы, разложив его на составляющие, над ним возобладать и иметь возможность изменить мир по собственному усмотрению, по-иному «скомпоновав» его различные части.

«Эпистемы» М. Фуко имеют тот же системный принцип в своём основании, выступая, по словам Н. С. Автономовой, в роли «исторически изменяющихся структур ... которые определяют условия мнений, теорий или даже наук в каждый исторический период [24, с. 12]». Возникновение эпистемы становится возможным, согласно французскому философу, также в XVI веке, когда мир перестаёт мыслиться и наблюдаться как нераздельное целое, но подвергается со стороны человека процессу «развязывания» незримых нитей, как бы скрепляющих его части воедино, и реконфигурации этих частей в соответствии с определёнными ожиданиями, представлениями и целями. Такой процесс вряд ли был возможен в условиях традиционного общества, для которого мир предстал не картиной, но, скорее, *иконой*, если под ней понимать, согласно П. А. Флоренскому, явление «духовного средоточия мира ... подлинно реального [23, с. 16]» в его целостности. И если говорить о специфике познания в контексте наличия или отсутствия определённой эпистемы в ту или иную историческую эпоху, становится очевидно, что для Средних веков «высшим познанием и наукой» предстаёт «богословие как истолкование божественного слова Откровения, закреплённого в Писании и возвещаемого церковью. Познание здесь не исследование, а верное понимание законодательного слова и возвещающих его авторитетов [25, с. 63]».

По словам М. Фуко, до XVI столетия ключевую роль в конституировании знания играла категория сходства: «Именно она в значительной степени определяла толкование и интерпретацию текстов; организовывала игру символов, делая возможным познание вещей, видимых и невидимых, управляла искусством их представления. Мир замыкался на себе самом: земля повторяла небо, лица отражались в звездах, а трава скры-

вала в своих стеблях полезные для человека тайны [24, с. 54]». Однако в то время, когда мир размыкается волей человека, наделённого самосознанием личности, становится возможным разъятие его на элементы и собирание вновь воедино на основе уже иного, нового порядка. При этом элементы, будучи некогда связаны тем или иным типом подобия (*Фуко выделяет четыре типа подобия вещей: пригнанность, соперничество, аналогию и симпатию*), в новой системе отношений в рамках сформировавшейся эпистемы оказываются чуждыми друг другу.

Итак, картина мира – вновь по М. Хайдеггеру – «означает ... не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины [25, с. 69]», которую человек «составил» и явил перед собой как вещь, имея возможность подвергать её различным операциям.

Однако возникает вопрос о том, что именно влияет на формирование картины мира в сознании отдельного индивида, в том числе художника-творца, под воздействием каких факторов и условий различные элементы мира складываются в те или иные конфигурации. Так, М. Фуко пишет: «Основополагающие коды любой культуры, управляющие её языком, её схемами восприятия, её обмена, её формами выражения и воспроизведения, её ценностями, иерархиями её практик, сразу же определяют для каждого человека его эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых будет ориентироваться [24, с. 33]». Что, в таком случае, может включать в себя понятие «основополагающие коды культуры»?

Весьма интересные и плодотворные размышления на эту тему содержатся в сочинениях оригинального и самобытного философа и культуролога Георгия Дмитриевича Гачева. Несмотря на неоднозначное отношение к российскому учёному в связи с той свободной, неожиданной и подчас весьма «ненаучной» манерой, в которой Гачев выражает собственные идеи, он предстаёт как тонкий и глубокий художник-мыслитель. Его концепция относительно формирования различных вариаций национальных образов мира, думается, может оказаться чрезвычайно перспективной не только в плане анализа историко-культурологических процессов в целом, но и в свете попытки более глубокого рассмотрения сферы именно художественного творчества, в данном случае – произведений Марка Шагала.

Оригинальным образом рассуждая о функционировании знакового сознания и пытаясь выявить генезис процесса означивания у разных народов, Г. Д. Гачев в книге «Ментальности народов мира» пишет о том, что именно национальный образ мира влияет на выстраиваемые системы восприятия, означивания реальности, ценностей и табу в конкретно взятом народе. «Инвариант Бытия видится каждым в особой проекции, в особом варианте, – подобно тому, как единое небо видится сквозь атмосферу, которая обусловлена разнообразием поверхности земли [6, с. 32–33]».

В свою очередь, образ мира непосредственно связан с национальной целостностью, которая формируется под действием трёх факторов: местной природы, характера народа и определённого склада мышления. Эти факторы соотносятся с образами тела, души и духа соответственно, формируя концептуальную модель «Космо-Психо-Логоса» [6, с. 34], в которой каждый элемент взаимодействует с другим и дополняется им.

Так, размышляя о специфике еврейского образа мира, Г. Д. Гачев подчёркивает его абсолютную уникальность по причине отсутствия в триаде национальной целостности первой компоненты, то есть местной природы как «тела» народа, в котором он рождается, развивается и сохраняется. Тесная экзистенциальная сопряженность того или иного народа с природой собственной земли неизбежно влияет на принципы его мышления, формирует определённые типы чувствований, а также предполагает наличие особого рода усилий по возделыванию и преобразованию окружающего пространства. В случае еврейского народа, по мнению Г. Д. Гачева, именно отсутствие такой сопряжённости вследствие многовековой жизни в диаспоре привело к тому, что вся жизненная потенция, заключённая в «космосе», не исчезла, но перетекла в две другие составляющие, значительно их интенсифицировав и во многом обусловив. «Втиснённость параметров бытия в нервно-душевную жизнь [6, с. 223]» (и, надо полагать, в духовную также) значительно определила её необычайную напряжённость, приведя к тому, что в еврейском сознании сам человек стал как бы вместительницей земли, источником рождающих сил природы. И потому ценность человеческой жизни, причём жизни во всей её богатой чувственной полноте, стала преобладающей в ментальности еврейского народа.

При взгляде на картины Марка Шагала приведённые выше идеи кажутся зримо воплощёнными. Так, плоскость картины у художника изобилует заполняющими её разнообразными формами – подвижными, гибкими, полными жизни, одновременно становящимися и пребывающими. Цвет, подобно некоей субстанции, проникает и в формы, и в пространства между ними, связывая композицию в единое целое, восхищающее своей многообразностью. Шагал сплетает воедино фигуры людей, животных, природу, архитектуру, создавая особый образ внешнего пространства, рождённого непосредственно из внутреннего, как бы изначально уже вместившего в себя внешнее и давшего ему характерное осмысление. Не случайно в творчестве художника столь значим постоянно повторяющийся образ Витебска – города, в котором родился и вырос Шагал, который и стал для него и «космосом», и землей обетованной. Художник довольно рано покинул Родину, как некогда Авраам покинул город Ур и переселился в Ханаан, а евреи оставили свою землю ради плена египетского, а потом – вавилонского. И в итоге родина, «космос» как бы заключились внутри самого Шагала, переросли из качества внешнего по отношению к худож-

нику в качество внутреннее, таким образом, надо думать, необычайно обогатив чувственную, ментальную и духовную палитру мастера.

Поэтому пространство живописного произведения у художника всегда чрезвычайно концентрировано, дано в предельном всплеске прорывающейся наружу жизни. И нередко её выражением у Шагала становится женщина с её необычайно чувственной телесностью, апеллирующей к идее продолжения рода, сохранения и передачи бесценной жизненной энергии.

Определённым образом размещая фигуры на плоскости холста, художник демонстрирует особое чувство формы и создаваемого ею пространства. В докладе «О французской живописи», который Марк Шагал читал в Чикагском университете, он говорил, что в одной из картин 1910-х годов изобразил голову женщины отдельно от туловища просто потому, что в том месте ему нужно было заполнить пространство, а в работе «Я и деревня» написал маленькую корову и доярку в голове большой коровы, поскольку там из-за композиционных соображений ему нужен был «объект именно такой формы [16, с. 143]». Можно подумать, что подобный принцип распределения фигур на плоскости подразумевает преследование чисто формальных задач и диктуется потребностью мастера добиться лишь нужного визуального эффекта – обычно яркого и неожиданного. Представляется, однако, что уникальное ощущение пространства как (физического) отсутствия «космоса» Шагал переносит на принципы композиции, создавая в картинах особый тип пространственности, непосредственно сопряжённой с понятием времени.

На одной из картин библейского цикла, «*Изгнание из рая*» (см. рисунок 1), художник помещает в верхней её части изображение водного потока. Интересно, что в то время как «чтение» картины происходит слева направо – именно в таком направлении движения показаны главные фигуры Ангела, Адама и Евы, – река и сопровождающие её течение персонажи вводят противоположное этому направление. Так, можно видеть, что небольшие волны начинают клубиться рядом с фигурой Ангела, обнаруживая, таким образом, течение воды справа налево. Этому впечатлению вторят фигуры животного, летящего персонажа в левой верхней части полотна, а также возникающие из водного потока женские фигуры, которые, закругляя, завершают его движение. Элементом, объединяющим оба направления, становится фигура художника, которую Шагал помещает в правом верхнем углу – у основания потока, как бы вбирающая в себя вектор его движения – «назад», в то время как лицо художника, его собственный вектор, обращено «вперед».

Кроме того, рядом с художником Шагал помещает женскую фигуру с перевернутой головой, неестественное движение которой как бы пронзает плоскость картины по вертикали, сообщая ей дополнительное измерение.

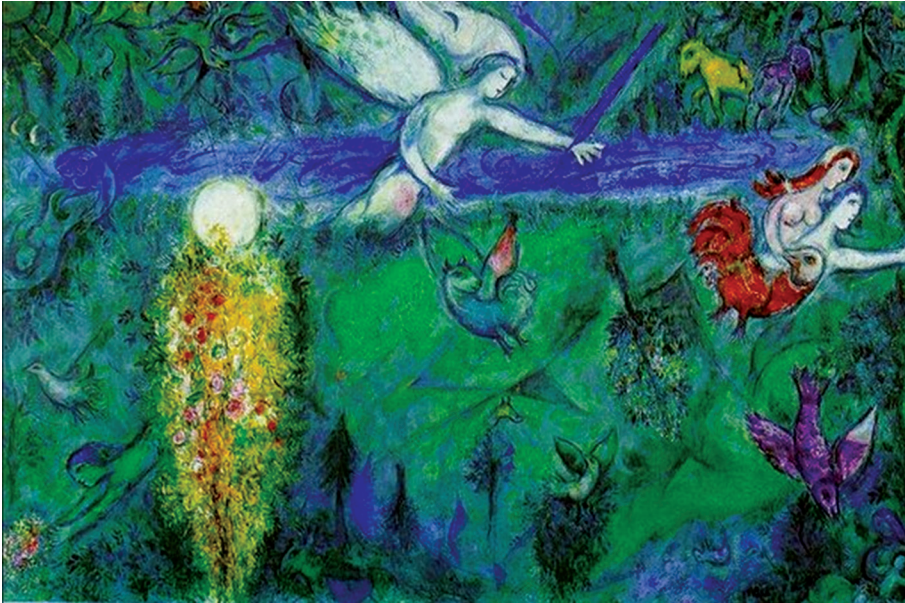


Рисунок 1. Марк Шагал. Изгнание из рая. 1960 г.

В нижней части полотна можно также увидеть перевернутые фигуры животных и деревья со стволами, направленными к небу.

Наличие и взаимодействие горизонтальных и вертикальных планов в живописном произведении привычно и необходимо. Однако у Шагала это взаимоотношение, как кажется, приобретает специфическое значение одновременности происходящего, синхронной диахронии.

Г. Д. Гачев в отношении ощущения времени у еврейского народа писал, что каждый момент человеческой жизни осмысляется как непосредственно соотнесенный с текстом Священного Писания, и между мгновением настоящего и словом в Писании больше ничего – никакой истории – нет [6, с. 230]. Стало быть, время в еврейском сознании непрестанно соприкасается с вечностью, что прослеживается уже на уровне грамматики древнееврейского языка, в котором «нет даже самого основного различения прошедшего, настоящего и будущего времени [22, с. 116]». Реальность мыслится как целостность, объединяющая разные временные параметры на уровне живого бытия Слова как духа в Священном Писании. И, несмотря на то, что Шагал всегда «рассказывает» личную историю, полную событий, она неизбежно включается и развёртывается в пространстве, близком иконописному в плане полноты бытийной явленности предмета и смысла.

И поэтому можно говорить о том, что в живописи Шагала, подобно как в теории относительности А. Эйнштейна, пространство и время существуют

не как независимые абсолюты, но предстают в непрестанном взаимодействии, обращаясь в целостность пространства-времени.

Размышляя о типах порядка функционирования и взаимодействия вещей в разные эпохи в различных культурах, М. Фуко пишет, что он обнаруживается как «непрерывный и постепенный или как раздробленный и дискретный, связанный с пространством или же в каждое мгновение образуемый напором времени [24, с. 33]». В картинах Шагала, кажется, эти два типа порядка оказываются соединены, так что, с одной стороны, художник, создавая произведение, транслирует через него своё видение *мира как картины* (в духе рассуждений М. Хайдеггера), а с другой стороны, предстаёт в качестве *созерцающего* мир, превращающийся для него – и для зрителя – в этот момент как бы в икону.

Описывая этот процесс, Н. В. Алчинская говорит, что «повторяющиеся образы-символы, образы-знаки воплощают неизменные основы бытия и одновременно обладают присущей духовному миру бесплотностью, изменчивостью и свободой от земной тяжести и ограничений времени и пространства. Рождённые из глубин подсознания, они передают иррациональное начало жизни, но при этом осознанно “строятся” художником [1, с. 6]».

В живописи Шагала имеет место «ирреальность» образов, возникающих из подсознания, их «сконструированность», которая несколько роднит его картины с полотнами сюрреалистов. Однако думается, что шагаловская «ирреальность» иной природы и имеет отношение к представлению синтетической реальности, объединяющей в себе действительность конкретной биографии и истории, протекающую во времени, и действительность над-временную, вечно пребывающую как живое слово истины Писания. Образы времени и вечности проникают друг друга, образуя богатые, тесно сплетённые коннотативные связи, которые не могут быть произвольно, вдруг, изменены или нарушены. Переходящие из картины в картину, эти образы являют собой некоторый духовно-эстетический фундамент, обусловливающий уникальность всего наполнения творчества Марка Шагала.

Необходимо заметить, однако, что термин «бессознательное» кажется не вполне применимым к искусству мастера по причине разъединения в нём волевого акта творчества и сознания. Когда нередко сам Шагал называет свою живопись «безумной», думается, что это слово он употребляет как синоним *не-рассудочности*, отнюдь не пренебрегая при этом разумом, выступающим как важнейший инструмент осмысления, построения и синтетизирования образов. Художник писал: «Народное искусство бессознательно, оно исключает совершенствование, цивилизацию. А меня всегда влекло к рафинированному искусству [цит. по: 1, с. 20]». В то же время в «Моей жизни» Шагал утверждает, что его искусство «не рассуждает, оно – расплавленный свинец, лазурь души, изливающаяся на холст [27, с. 118]».

Такое кажущееся противоречие достаточно просто устраняется, если применить к творчеству художника в качестве альтернативы «бессознательному» (и также «подсознательному») слово «интуиция».

Именно интуиция (от лат. 'пристально вглядываться', 'созерцать') как внутреннее прозрение сущности вещей, обращенность «вглубь», «внутри» (*ин-туиция*) представляется актуальным термином, выражающим особенность соединения различных пластов реальности в едином пространстве-времени шагаловских картин.

Помимо углубленной интраверсии еврейского сознания, одним из важнейших следствий чего, по словам Г. Д. Гачева, стало излияние главных сил нации в создание Священного Писания [6, с. 216], учёный также отмечает особую пламенность духовного устройства иудеев. Так, исследователь пишет, что «иудейство ... каменисто и огненно: жара, скалы Иерусалима, пустыня Неgev ... и Бог тут – “огонь поядающий и является в неопалимой купине” [6, с. 215]». Специфика географического места не просто напрямую отражается в национальном самосознании евреев, но, вследствие его утраты, вновь перемещается из пространства «космоса» в «психею» и «логос».

Ярким примером художественного воплощения этой идеи представляется одно из, пожалуй, самых проникновенных произведений Шагала – «*Авраам и три ангела*» (см. рисунок 2).

Угловатыми линиями на холсте расчерчивает художник каменистую Иудейскую пустыню, раскалённую жаром киновари и охры. При этом небольшое пространство среднего плана оставлено пустым, что приводит к впечатлению его разрастания: обширная панорама «огненной» местности становится как бы воочию явлена зрителю.

На то, что в образе сидящих за Авраамовой трапезой ангелов к праотцу всех народов явился Сам Бог, указывают и жар («огонь поядающий») раскаленных красно-рыжих камней, и распростёртая длань, помещённая художником вверху картины и непосредственно символизирующая Всевышнего, изображать Которого еврейская традиция не допускает. Кроме того, рядом с десницей Шагала пишет дерево, которое у Шагала «кочует» из картины в картину и здесь предстаёт, кажется, в виде неопалимой купины (тогда как в левом нижнем углу полотна оно читается, надо полагать, как Мамврийский дуб).

По бокам картины, словно в иконных клеймах, как это нередко встречается у Шагала, показан проживающий свою историю будущий народ Израиля, который произойдет от Авраама после того, как Сарра, по Божественному обетованию, родит Исаака. В верхнем правом углу полотна, как бы в мысленном облаке, Шагала помещает заключительный эпизод встречи праотца и ангелов, когда Авраам решается проводить небесных путников, следующих в Содом и Гоморру, чтобы узнать, «точно ли они



Рисунок 2. Марк Шагал. Авраам и три ангела. 1958–1960 гг.

[их жители] поступают так, каков вопль на них, восходящий» [Быт. 18:21] к Богу. Города, которым уготована скорая гибель, образно даны Шагалом в виде нескольких домов, помещённых в «облаке».

Таким образом, художник соединяет в единое стереоскопическое целое сразу несколько пространств. Первое являет собой пространство «настоящего», в котором непосредственно разворачивается сюжет «гостеприимства Авраама». Второе относится к будущему, являющемуся перед мысленным взором автора и зримо воплощающему образ ангельского предвозвещения. Третье пространство, в которое оказываются включены два других, предстаёт как метафизическое, сакральное, вневременное – пространство теофании, первопричины.

Интересно, что композиция, выстраиваемая фигурами трёх ангелов, живо напоминает композицию Рублевской «Троицы», с тем отличием, что Шагал показывает ангелов сидящими на скамье спиной к зрителю и меняет направление кругового движения, образуемого их позами. Как и Рублев, Шагал начинает это движение от центрального ангела, но затем, в отличие от древнерусского иконописца, описывает круг не слева направо, а справа налево. В то время как Рублев означает направление движения только лёгкими наклонами головы ангелов, Шагал ясно подчёркивает его ещё и выразительными жестами их рук.

Мощные белоснежные крылья небесных гостей, подобно тому, как это происходит с перевернутыми фигурами в «Изгнании из рая», врываются в

плоскость картины, как бы стремясь выйти за её пределы, и своей ослепительной вертикалью заставляют вспомнить слова Псалма 67 («Расположившись в уделах [своих], вы стали, как голубица, которой крылья покрыты серебром, а перья – чистым золотом: когда Всемогущий рассеял царей на земле, она забелела, как снег на Селмоне» [Пс. 67:14-15]). Среди них более всего, пожалуй, примечательна фигура ангела в голубом одеянии с золотыми крыльями. Именно на нём замыкается круговое движение, идущее от центрального ангела и имеющее, как представляется, смысл вопрошания и ответа (в христианской традиции – Предвечного Совета Бога-Троицы [об этом см.: 26]). Желтое золото крыльев и ясно очерченный нимб над его головой выделяет сидящего справа ангела между двумя другими. Сияние его небесной славы мерцающими, пульсирующими огнями отражается на крыльях других ангелов, лице и одежде Авраама и Сарры и эскизных фигурках израильского народа. Расцветающее древо жизни с поющими птицами в правой нижней части картины, воскрешающее в сознании образы рая, также искрится золотыми огоньками.

Одетый в лазурно-голубой хитон, правый ангел, подобно прохладе живой воды, нисходит на изнуренную горячей сухостью землю («Он сойдет, как дождь на скошенный луг, как капли, орошающие землю» [Пс. 71:6]). Стоящий невдалеке Авраам в синем одеянии вместе со многими поколениями своих «сынов» из левого верхнего «клейма» оказывается включенным в *поле обетования*, которое распространяется от самого славного из небесных посетителей.

Надо полагать, что для Шагала необходимость выделить одного из трёх ангелов была связана непосредственно с библейским текстом и той особенностью, которая в нём присутствует. Так, примечательно чередование множественного и единственного числа по отношению к ангелам в строках восемнадцатой главы книги Бытия: «И явился ему *Господь* у дубравы Мамре... Он [Авраам] возвёл очи свои и взглянул, и вот, *три мужа* стоят против него. Увидев, он побежал навстречу *им* от входа в шатёр ... и сказал: *Владыка!*... не пройди мимо раба Твоего; и принесут немного воды, и омоют ноги *ваши*... а я принесу хлеба... *Они* сказали: сделай так, как говоришь... И сказал *один из них*: Я опять буду у тебя в то же время [в следующем году], и будет сын у Сарры, жены твоей... И встали *те мужи* и отправились к Содому [и Гоморре]; Авраам же пошел, чтобы проводить *их*» [Быт. 18:1-16]. Эту специфику библейского повествования художник передаёт с помощью цвета и композиции, добиваясь возможности ясного перевода словесного текста в живописный.

Очевидно, что аспект сопряжения библейского текста с картинами шагаловского цикла на ветхозаветные сюжеты чрезвычайно важен и имеет ряд существенных особенностей.

Так, в целом достаточно точное следование библейскому тексту сочетается в полотнах мастера с большой долей свободной интерпретации. Художник осмысливает и обобщает слова Писания, совмещая посредством творческого воображения сразу несколько смысловых и событийных пространств-измерений, так что они складываются в единое многогранное целое. Эта особенность, протягивая связующие нити шагаловского искусства к иконописной традиции в её стремлении представить духовную реальность как вбирающую в себя всё и вся, вторит духу слова Священного Писания. Многослойное, порождающее различные аллюзии и реминисценции, это слово сопрягает воедино разновременные тексты посредством постепенно раскрывающихся смыслов – буквального, аллегорического, морального и аналогического [28, с. 73]. Стало быть, линейно-историческая повествовательность Писания, подразумевающая наличие последовательности множества элементов, изобилующая подчас разного рода подробностями и детальными описаниями, сочетается с фактом неизменного пребывания слова как истины, довлеющей над фактами повествования и всецело их обуславливая. Другими словами, в библейском тексте пространственная дискретность неразрывно сопряжена с вневременной континуальностью, что делает его многомерным и «объёмным». То же заметно присутствует и в шагаловских полотнах.

Цвета и формы целиком заполняют пространство картин, делая его густым и плотным, но в то же время оставляя за ним качество лёгкости и невесомости, ощущение «нездешности». Такой парадоксальный диалог знаков вещественности и нематериальности, кажется, может быть понят, как раз исходя из приведённой выше особенности текста Писания, которая находит у Шагала свой живописный аналог. Так, предельная чувственная конкретность фигур, их необычайная красочность и эмоциональность может являться типом соответствия исторической компоненте, развёртыванию в пространстве-времени полноты человеческой жизни. А их удивительная одухотворённость, постоянное стремление оторваться от земли, преодолеть её притяжение является, кажется, ответом на мистическую составляющую Текста.

Интересно, что текст автобиографии Шагала под названием «Моя жизнь» обладает похожими признаками: спокойная повествовательность в нём вдруг сменяется вдохновенными размышлениями или волнующими воспоминаниями автора, методические описания неожиданно прерываются яркими поэтическими обобщениями. Текст «Моей жизни» постоянно дробится, то «вспыхивает», то «гаснет», переливается множеством красок, гармоний. Подобным образом в повседневную удручающую тесноту съёмной комнатухи художника однажды врывается шум трепета ангельских крыльев, на мгновение преображая реальность до неузнаваемости [27, с. 88–89].

Сам Шагал говорил, что «Библия с детства завораживала» его и всегда казалась «величайшим источником поэзии, на все времена [16, с. 313]». Действительно, художник, кажется, не стремится в своей интерпретации текстов Ветхого Завета дать какое-либо глубинное философское обобщение или представить богословское обоснование, но, в большей степени, осмысляет древние тексты на основании их поэтического восприятия, являя пример целостного интуитивного постижения.

Кажется, Шагалу удалось сохранить уникальную способность воспринимать мир подобно ребёнку. Поэтому кажется, что с произведениями Шагала вполне рифмуется характеристика Г. Д. Гачева, данная им земледельческим народам: «... глаза широко раскрыты, дивуются разнообразию Божьего мира [7, с. 47]». В картине «Авраам и три ангела» поражает необыкновенная трогательность фигуры ветхозаветного старца. Благодаря своей особой манере письма, которая со многими оговорками может быть названа *примитивной*, Шагалу удалось передать ту чистоту и простоту искренней веры, за которую прежний Аврам был назван Авраамом [Быт. 17:5].

Но не только образ старика-праведника Авраама, но и другие шагаловские образы, будь то человек в драме многоцветия его жизни или многочисленные животные, цветы, растения и даже архитектурные сооружения, – все они написаны мастером, способным восхищаться красотой мира и сопереживать ему.

Подход к изучению культуры, предложенный Г. Д. Гачевым, представляется сродни тому особому роду исследования, которое Мишель Фуко называл «археологией гуманитарных наук». Пласты многосложного культурного пространства, как показывает российский философ, могут быть вскрыты и поняты с помощью анализа сформированного в недрах той или иной национальности конкретного образа мира, основанного на триединстве «Космо-Психо-Логоса», который влияет на все сферы человеческого бытия и во многом его определяет. Применяя этот подход к исследованию произведений искусства и в целом к художественному творчеству, можно получить весьма ценный результат, как, хочется думать, было показано выше при попытке проанализировать некоторые аспекты творчества Марка Шагала со стороны фактора еврейской культуры.

Однако необходимо помнить, что каким бы значительным не представало влияние национальной картины мира (или – ещё шире – господствующей эпистемы) как некоторой фундаментальной константы, в произведениях художника она может так или иначе варьироваться, претворяясь в нечто абсолютно уникальное и неповторимое благодаря его созидательной личности.

Литература

1. *Апчинская Н. В.* Марк Шагал. Портрет художника. – Москва : Изобразительное искусство, 1995. – 208 с.
2. *Апчинская Н. В.* «Библейское послание» Марка Шагала // Шагаловский сборник. Вып. 3. Материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). – Минск : Рифтур, 2008. – С. 7–13.
3. *Барт Р.* Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва : Академический проект, 2008. – 351 с.
4. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е издание. – Москва : Советская Россия, 1979. – 318 с.
5. Библия. Синодальный перевод. – Москва : Российское библейское общество, 2008.
6. *Гачев Г. Д.* Ментальности народов мира. – Москва : Алгоритм : ЭКСМО, 2008. – 541 с.
7. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Евразия : Космос кочевника, земледельца и горца – Москва : Институт Ди-Дик, 1999. – 368 с.
8. *Гинзбург К.* Сыр и черви : Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. – Москва : РОССПЭН, 2000. – 212 с.
9. *Дербина Г.* Загадки Библейского послания Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 15. – Минск : Рифтур, 2008. – С. 86–98.
10. *Каменский А. А.* Марк Шагал и Россия. – Москва : Знание, 1988. – 56 с.
11. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. – Москва : Архимед, 1992. – 110 с.
12. *Леонов И. В.* «Миры» макроистории: идеи, паттерны, гештальты : монография. – Санкт-Петербург : Астерион, 2013. – 209 с.
13. *Либина М.* Элементы еврейской национальной традиции в творчестве Шагала // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). – Витебск, 2004. – С. 33–36.
14. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 543 с.
15. *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание : Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / под общ. ред. Ю. П. Сенокосова ; [предисл. Л. Ворониной]. – Москва : Школа «Языки русской культуры» : Кошелев, 1997. – 217 с.
16. Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Бенджамина Харшава ; предисл., вступ. и коммент. Бенджамина Харшава ; авт. пер. с англ. Нины Усовой. – Москва : Текст : Книжники, 2009. – 317 с.
17. *Махлина С. Т.* Лекции по семиотике культуры и лингвистике. – Санкт-Петербург : СПбКО, 2010.
18. *Махлина С. Т.* Семиотика культуры и искусства: опыт энциклопедического словаря. Том 1. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2000.
19. *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков // Семиотика : Антология / сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Академический Проект : Деловая книга, 2001. – С. 45–97.

20. Пирс Ч. С. Что такое знак? /пер. А. А. Аргамакова // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3 (7). – С. 88–95.
21. Пирс Ч. С. Элементы логики. Grammatica Speculativa. § 4. Предложения // Семиотика : Антология / сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Академический Проект : Деловая книга, 2001. – С. 165–226.
22. Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики : Изд. Ш. Балли и А. Сеше при участии А. Ридлингера / пер. со 2-го фр. изд. А. М. Сухотина ; под ред. и с примеч. Р. И. Шор. – 2-е издание, стер. – Москва : УРСС, 2004. – 272 с.
23. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. – Санкт-Петербург : Мифрил ; Русская книга, 1993. – 366 с.
24. Фуко М. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук : пер. с фр. / [вступ. ст. Н. С. Автономовой, с. 7–27]. – Санкт-Петербург : А-сэд : Талисман, 1994. – 406 с.
25. Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие : статьи и выступления / [сост., вступ. ст., коммент., указ.], пер. с нем. В. В. Биbihина. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – С. 58–86.
26. Чернов А. «Что есть истина?». Тайнопись в Троице Андрея Рублева [Электронный ресурс]. – URL: <http://chernov-trezin.narod.ru/TROICA.htm> (дата обращения: 01.05.2017).
27. Шагал М. Моя жизнь / [пер. с фр. Н. Мавлевич]. – Санкт-Петербург : Азбука, 2015. – 224 с.
28. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. Александра Шурбелева. – Санкт-Петербург : Symposium, 2006. – 412 с.
29. Эко У. Отсутствующая структура : введение в семиологию / пер. с итал. Веры Резник и Александра Погоняйло. – Санкт-Петербург : Symposium, 2006. – 534 с.
30. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика : Антология / сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Академический Проект : Деловая книга, 2001. – С. 111–128.
31. Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2013. – 343 с.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ОТ СИНТЕЗА К СИНКРЕЗИСУ

Ирина Владиславовна БАЖЕНОВА

соискатель кафедры режиссуры и мастерства актёра музыкального театра факультета музыкального театра Российского университета театрального искусства – ГИТИС (РАТИ-ГИТИС), г. Москва, Россия

e-mail: grigorev_tmb@list.ru

В статье раскрываются проблемы перехода от синтеза к синкрезису в современном оперном театре. Эволюция понимания художественного синтеза рассматривается на примере истории оперы. Отмечается, что в музыкальном театре чётко определяется тенденция к взаимопроникновению искусств, характерная для эпохи постмодерна. При этом реализация синтетической природы музыкального театра, включающая органическое взаимодействие искусств, становится возможной лишь при условии, что каждое из этих искусств, выполняя определённую театральную и музыкальную функцию, создаёт целостный художественный образ в зрительском восприятии, то есть становится синкретическим. Задачей автора является анализ значения термина «синтез» применительно к художественному творчеству.

Ключевые слова: музыкальный театр, опера, синтез, синкретизм, жанр, диалог, режиссер.

MUSICAL THEATER: FROM SYNTHESIS TO SYNCRETISM

I. V. Bazhenova, doctoral student of Department of directing and acting of the musical theatre, Faculty of the musical theatre, The Russian University of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

e-mail: grigorev_tmb@list.ru

The article reveals the problems of transition from synthesis to syncrease in the modern opera theater. The evolution of the understanding of artistic synthesis is examined on the basis of the history of the opera. It is noted that the Musical Theater clearly defines the tendency for interpenetration of art, characteristic of the postmodern era. Moreover, the realization of the synthetic nature of the musical theater, including the organic interaction of the arts, becomes possible only on the condition that each of these arts, performing a certain theatrical and musical function, creates a holistic artistic image in the audience perception, i.e. Becomes syncretic. The author's task is to analyze the meaning of the term "synthesis" as applied to artistic creation.

Keywords: musical theater, opera, synthesis, syncretism, genre, dialogue, director.

Каноническое определение оперы – основы музыкального театра – в современном мире, на первый взгляд, остаётся таким же, как и во времена её становления – это синтез музыки и драмы. В музыкальной энциклопедии мы можем прочесть, что опера – это «род музыкально-драматического произведения ... В отличие от различных видов драматического театра, где музыка выполняет служебные, прикладные функции, в опере она становится основным носителем и движущей силой действия. Для оперы необходим целостный, последовательно развивающийся музы-

кально-драматический замысел [13, с. 20]». Другими словами, для оперы, как вида музыкального искусства, первичными и стержневыми остаются взаимоотношения музыки и драмы, отграничивающие её от других музыкальных форм на протяжении всего исторического существования. Однако уже на ранних этапах становления оперы драма стала отступать на задний план, проигрывая красоте вокального искусства, которая давала особую власть человеческому голосу над слушателем. Вокал, преодоление технических трудностей, виртуозность пения превращали данный тип музицирования в самостоятельно значимый. Драматическая составляющая оперы выражалась в основном в различных типах вокального высказывания. Таким образом, можно сказать, что внутренний синтез, взаимодействие музыки и драмы, долгое время был относительным, условным.

Впоследствии ситуация выправилась и «оперный маятник» сбалансированно колебался между музыкальной и собственно театральной компонентами, не отклоняясь с очевидным перевесом в ту или иную сторону. Но в XX веке стремление музыкального театра отойти от привычного, более или менее гармоничного синтеза стало преобладать. Ключевые доминанты художественного поиска сместились в сторону синкретизма, жадно вбирая в себя и адаптируя к целостному миру музыкального спектакля различные формы и жанры. В результате все найденные оперные формы были пересмотрены, стали возможны и переход от мелодии к речитативу (А. Берг, Д. Д. Шостакович), и тяготение к мелодизму «песенной оперы» (советские композиторы, в частности Т. Н. Хренников), и нечто совершенно новое, соответствующее небывалой эпохе («производственные» оперы, джаз-оперы и т.п.), и обращение к новым выразительным средствам музыки и театра, которые находились непосредственно в окружающем мире.

Уже в 1926 году один из наиболее крупных теоретиков музыкального искусства Б. В. Асафьев писал: «Недавняя формула: “Опера – прежде всего произведение музыкальное”, со всеми вытекающими отсюда последствиями отжила свой век, и на смену ей пришло иное воззрение: нет оперы вне театра и его требований, ибо театр самостоятельное и властное искусство [2, с. 31]». А вслед за ним польский историк оперы Б. Горович причислил оперный театр к синкретическому искусству: «Опера есть театр. Если на время отказаться от термина “опера”, возникшего лишь в XVII веке, и заменить его термином “музыкальный театр” или “лирический театр”, то такой театр и следует считать первым, древнейшим театром мира [8, с. 12]».

Таким образом, в музыкальном театре чётко определяется тенденция к взаимопроникновению искусств, характерная для эпохи постмодерна и опровергающая постулат Х. Ортеги-и-Гассета о том, что «... традиция исчерпала себя и что искусство должно искать другую форму [14, с. 99]».

Эта тенденция с удовольствием демонстрирует сочетания любых форм и традиций, включенных в единый текст культуры. При этом само собой разумеющимся оказывается то, что реализация синтетической природы музыкального театра, включающая органическое взаимодействие искусств, становится возможной лишь при условии, что каждое из этих искусств, выполняя определённую театральную и музыкальную функцию, создаёт целостный художественный образ в зрительском восприятии, то есть становится синкретическим.

Анализ существующей научной литературы вполне уверенно позволяет говорить о том, что к изучению синкретизма и синтеза искусств российские и зарубежные исследователи обращались не единожды. Но, несмотря на серьёзные работы ученых-искусствоведов, некоторые аспекты синтеза и синкретизма в музыкальном театре ещё ожидают своего глубокого культурологического осмысления.

Под синтезом принято понимать один из способов мышления, заключающийся в сочетании разных феноменов или составляющих одного и того же явления в целом. Понятие «синтез искусств» предполагает формирование нового художественного явления, а именно – появление в искусстве свойств, способных активизировать восприятие человека, таких как многоплановость, многогранность развития идеи, многостороннее эмоционально насыщенное влияние, обращение ко всей полноте и гамме чувств. Он происходит благодаря идейно-мировоззренческому, образному и композиционному единству, общности участия в художественной организации пространства и времени, согласованности масштабов, пропорций и ритма.

Музыковеды, историки и теоретики изобразительного искусства, театроведы много внимания посвятили изучению синтеза искусств. Так, Ю. Я. Герчук в статье «Синтез и функция» (1965) приводит характеристику задач синтеза искусств [см.: 7, с. 11–13]. М. С. Каган в 1972 году представил одну из первых в советских гуманитарных науках монографию, посвященную анализу внутреннего строения мира искусств, – «Морфология искусства» [10]. Сборником «Взаимодействие и синтез искусств» (1978) [5], подготовленным Комиссией комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР, было положено начало изучению проблем взаимосвязи и синтеза искусств в художественной культуре. В сборнике опубликованы как теоретические материалы общего характера, так и статьи, авторы которых рассматривают различные конкретные аспекты взаимодействия и синтеза искусств, среди которых литература, театр, кинематограф, музыка, изобразительное искусство, архитектура и некоторые другие виды художественного творчества.

И. Г. Хангельдиева в работе «Взаимодействие и синтез искусств» (1982) проанализировала процессы взаимодействия, взаимовлияния и син-

теза искусств, обусловленные развитием научно-технической революции. Многообразие форм связей и отношений искусств, по мнению автора, способствует более глубокому и цельному отражению современной действительности, что и подтверждается примерами из сферы театра, телевидения, кинематографа и музыки [19]. В монографии В. П. Михалева «Видовая специфика и синтез искусств» (1984) [12] рассматриваются вопросы специфики и синтеза видов искусств с точки зрения целенаправленного воздействия на человека в условиях развитого социализма.

В сборнике «Проблема синтеза в художественной культуре» (1993) [16] редколлегия остановилась на одной чётко ограниченной и достаточно развитой области художественной культуры, с тем чтобы выявить связанные с ней проблемы синтеза (синтез мультипликационного искусства).

В двухтомном исследовании под редакцией В. П. Толстого «Художественные модели мироздания» [20; 21] была поставлена задача на примере обширного исторического материала – от древнейших образцов художественного творчества до современности – изучить, каким образом в мировой культуре складывались художественные модели мироздания. Малоизученным вопросам взаимодействия культур и искусств в XX веке посвящена вторая книга (1999) этого же исследования.

Изучение истории развития синтеза искусств стало предметом внимания и авторов «Популярной художественной энциклопедии» (1986) [15, с. 231–233], где в целом предложено очень подробное описание развития синтеза искусств с древнейших времен до современности. В ней также представлена дифференциация синтеза искусств: пластический и театральные синтезы искусств.

Детальное определение синтеза искусств в терминологическом словаре «Аполлон» (1997) предлагает А. М. Кантор, также рассмотревший историю становления и развития синтеза искусств, начиная с древности и заканчивая XX веком. В первом томе трехтомного словаря В. Г. Власова «Стили в искусстве» (1998) [6] предлагается определение общего понятия «синтез». В нём автор делает акцент на том, что это один из способов творческого мышления и законченное произведение искусства всегда синтетично. Характеристику синтеза искусств и его определение в «Современном словаре-справочнике по искусству» (1999) предлагает А. А. Мелик-Пашаев [18, с. 612–613].

Точное и ёмкое определение синтеза искусств даётся в словаре И. Лисаковского «Художественная культура» (2002) [11, с. 161]. Интересно, что этот исследователь в указанном словаре предлагает три типа синтеза искусств: пластический, театральные и киносинтез искусств.

Доктор искусствоведения В. В. Ванслов в работе «Изобразительное искусство и музыка» [3] рассматривает проблемы взаимодействия искусств, их взаимосвязи, взаимовлияния и вытекающие отсюда сложно-

сти в современной художественной практике. В другой книге «Эстетика, искусство, искусствоведение» (1983) [4] В. В. Ванслов исследовал актуальные проблемы эстетики и изобразительного искусства, отдельные аспекты прогресса искусства, сущность реализма и этапы его развития, творческие проблемы советского изобразительного искусства, синтеза искусств, традиций и новаторства.

А. Я. Зись в статье «Теоретические предпосылки синтеза искусств» (1978) раскрывает особенности различных типов художественного синтеза на примерах соединения архитектуры, скульптуры, монументальной живописи, декоративного искусства, а также синтетических искусств – театра, кино, телевидения, эстрады, цирка [9, с. 5–20].

И. А. Азизян в монографии «Диалог искусств Серебряного века» (2001) выявил специфику взаимодействия искусств в культуре России конца XIX – начала XX века. Искусствовед, описывая специфику синтеза, отмечает, что «диалог искусств Серебряного века – это и большой диалог символистской и авангардной культур, это и диалог различных видов искусства внутри своей культуры, их целостных образов, воплощающих смыслы культуры, их иконографии, стилистики, их отражений друг в друге, их соощения или единения в произведении синтеза искусств [1, с. 20]».

В контексте всех приведенных исследований можно с уверенностью сказать, что в конце XX века актуальным становится вопрос о том, где проходит грань между синтезом и синкретизмом в художественной культуре в целом и постановках музыкального театра в частности. А также – каково соотношение традиционных составляющих искусств – театра и музыки – при их объединении в современной художественной культуре XXI века?

В поиске ответов на эти вопросы в первую очередь следует обратиться к самому музыкальному процессу, из которого рождается многожанровость, полифоничность музыкального театра XX–XXI веков: опера, оперетта, водевиль, рок-опера, ревю и т.д. Б. В. Асафьев, размышляя об этом явлении, писал: «Формы оперы текучи и не уловимы. Если даже композитор обдумает каждую деталь и свяжет все звенья, сценическое воплощение их разорвёт или в лучшем случае к ним только приблизится. И каждое новое возобновление уже шедшей партитуры это её новое перевоплощение. Для музыканта партитура, как она написана, остаётся в неприкосновенности. Для публики же есть только спектакль и захватывающие моменты из него [2, с. 29]». Такая формула выводит на первый план две фигуры, сотрудничество (синтез!!!) которых можно назвать ключевым для музыкального театра современности. Это – дирижёр и режиссёр. Если их синтез способен дать в конечном счёте художественную целостность (синкретическую для зрителя, по крайней мере – на время действия), то в этом случае музыка становится содержательной составляющей зрелища, построенного по нелинейной системе взаимодействия знаков и их

значений. А следовательно, сама роль музыки меняется в соответствии с новыми действенными запросами спектакля.

В последние годы в музыкальном театре происходит поиск синтеза/синкрезиса через смешение жанров: в начале XXI века «сформировалось целое поколение профессионалов, для которых исполнение новой музыки – не странный эксперимент, на грани фола, а естественная форма музицирования [17]». Именно это явление определяет развитие современной оперы, которая ищет новые пути воплощения в новых художественных формах, сопряжённых с культурным контекстом, вопреки утверждению многих критиков, которые констатируют «смерть оперы».

Литература

1. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века = Art's Dialog of Silver Century / Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
2. Асафьев Б. В. Об опере : Избранные статьи. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1976. – 336 с.
3. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка : Очерки. – Ленинград : Художник РСФСР, 1977. – 296 с.
4. Ванслов В. В. Эстетика и изобразительное искусство : статьи о произведениях и художниках. – Москва : Памятники исторической мысли, 2007. – 344 с.
5. Взаимодействие и синтез искусств : [сборник] / АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры, Комиссия комплексного изучения художественного творчества ; [редкол.: Д. Д. Благой и др.]. – Ленинград : Наука. Ленингр. отделение, 1978. – 269 с.
6. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись скульптура : [в 3 томах]. – Санкт-Петербург : Кольна, 1995–1997. – Т. 1. – 1995. – 672 с.
7. Герчук Ю. Я. Синтез и функция // Декоративное искусство СССР. – 1965. – № 2.
8. Горович Б. Оперный театр / пер. с польского М. Малькова. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отделение, 1984. – 224 с.
9. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств : [сборник] / АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры, Комиссия комплексного изучения художественного творчества ; [редкол.: Д. Д. Благой и др.]. – Ленинград : Наука. Ленингр. отделение, 1978.
10. Каган М. С. Морфология искусства. Часть 1–3 : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Ленинград : Искусство. Ленингр. отделение, 1972. – 440 с.
11. Лисаковский И. Художественная культура: термины, понятия, значения : [словарь-справочник]. – Москва : Изд-во РАГС, 2002. – 238 с.
12. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. – Киев : Наукова думка, 1984. – 100 с.

13. Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973–1982. – Т. 3. – 1976. – 552 с.
14. *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о Дон Кихоте / пер. с исп. Б. Дубина и А. Матвеева ; предисл. Б. Дубина. – Grundrisse, 2016. – 196 с.
15. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 томах / редкол.: В. М. Полевой (гл. ред.) и др. – Москва : Советская энциклопедия, 1986.
16. Проблемы синтеза в художественной культуре : сборник статей / АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры ; редкол.: Б. В. Раушенбах (отв. ред.) и др. – Москва : Наука, 1985. – 286 с.
17. *Рахманова А.* «Любовь и другие демоны»: кельнская премьера новой оперы [Электронный ресурс] // Deutsche Welle : [веб-сайт]. – Электрон. дан. 10.05.2010. – URL: <http://www.dw.com/ru/любовь-и-другие-демоны-кельнская-премьера-новой-оперы/a-5559605>
18. Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. А. А. Мелик-Пашаев. – Москва : Олимп, 1999. – 816 с.
19. *Хангельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств. – Москва : Знание, 1982. – 62 с.
20. Художественные модели мироздания : в 2 книгах / под общ. ред. В. П. Толстого. – Москва : НИИ РАХ : Наука, 1997–1999. – Книга 1 : Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. – 1997. – 399 с.
21. Художественные модели мироздания : в 2 книгах / под общ. ред. В. П. Толстого. – Москва : НИИ РАХ : Наука, 1997–1999. – Книга 2 : XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Кн. 1-2. – 1999. – 366 с.

МЕСТО КОЛЛЕКЦИИ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Людмила Юрьевна СИДОРЕНКО

заместитель директора Центральной научной библиотеки Союза
театральных деятелей Российской Федерации, г. Москва, Россия

e-mail: lyudmila.sidorenko@gmail.com

В статье предпринят культурологический анализ Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей Российской Федерации с точки зрения её функционирования как института памяти в качестве субъекта сохранения и актуализации театрального наследия. Особое место уделено личным коллекциям выдающихся деятелей культуры, прежде всего представителей театрального искусства, раскрыта многогранная личность В. Э. Мейерхольда средствами изданий, отражающих его дух, театральные и общекультурные интересы, идеалы и приоритеты того времени.

Ключевые слова: дары и частные книжные коллекции, мемуары Мейерхольда, ценностный фонд Центральной научной библиотеки СТД РФ, историко-культурное наследие театральных деятелей.

THE PLACE OF VSEVOLOD MEYERHOLD'S COLLECTION IN THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF THE CENTRAL SCIENTIFIC LIBRARY OF THE UNION OF THEATER WORKERS OF THE RUSSIAN FEDERATION

L. Yu. Sidorenko, Deputy Director of the Central Scientific Library of the
Union of Theater Workers of the Russian Federation, Moscow, Russia

e-mail: lyudmila.sidorenko@gmail.com

In this article a cultural analysis of the central scientific library of the Union of theatrical figures of the Russian Federation is undertaken in terms of its functioning as a memory institution as a subject of preservation and actualization of the theatrical heritage. A special place is given to personal collections of outstanding cultural figures, primarily representatives of theatrical art, the multi-faceted personality of Vsevolod Meyerhold means of publications reflecting his spirit, theatrical and general cultural interests, ideals and priorities of the time.

Keywords: gifts and private book collections, memoirs of Meyerhold, the value fund of the Central Scientific Library of the Union of Theater Workers of the Russian Federation, historical and cultural heritage of theatrical figures.

Культурное пространство любой страны включает в себя творческое развитие народа. Ценностное отношение к культурному наследию тесно связано с вопросом о его сохранении и продуктивном включении в социо-

культурную реальность. Поскольку культурное наследие представляет собой «совокупность связей, отношений и результатов духовного производства прошлых исторических эпох [2, с. 6]», нельзя недооценивать его целостный потенциал.

Сегодня, с одной стороны, возрастает интерес общества к истокам отечественной культуры, институтам культурной памяти как фактору сохранения идентичности народа, защиты его самобытности и уникальности в глобальном мире.

С другой стороны, социальные катаклизмы XXI века усиливают деформации национально-культурного самосознания, приводят к размыванию и утрате многих корневых основ русской художественной культуры, искусства, экономики, образования [19]. Неуправляемый стихийный процесс внедрения рыночных отношений ведёт к разрушению многих заповедных территорий, невосполнимым утратам национального богатства страны.

Противостоять этим негативным процессам призваны такие социальные институты культурной памяти, как библиотеки, музеи, архивы, кумулирующие в своих фондах бесценное историко-культурное наследие страны. Они интегрируют не только жанрово-видовое разнообразие всей совокупности книжного, в частности театрального, наследия как фонда традиций и инноваций в сценическом искусстве, но и художественные эксперименты деятелей отечественного театра, культурное подвижничество библиотечных работников и многое другое.

Исторически меняющиеся личные книжные коллекции неразрывно связаны с культурными системами, к которым принадлежали. На эту связь указывают изменения, синхронно со сменами культур, критериев отбора и состава текстов, способов их хранения и использования и, наконец, значения и смыслы, которыми эти тексты были наделены [17].

Будучи детищем Союза театральных деятелей Российской Федерации, его Центральная научная библиотека (ЦНБ СТД РФ) прошла долгий путь своего развития, который неразрывно связан с театральной жизнью страны. Общественное объединение сценических деятелей ещё с конца XIX века важнейшими направлениями своих усилий, наряду с изначальной задачей «взаимного вспоможения», считало также «переустройство театрального дела», творческую, консультационную и методическую помощь артистам и театральным коллективам. Троиединство взаимосвязанных задач Всероссийского театрального общества (ВТО) – Союза театральных деятелей РФ (СТД): творческой, организационно-правовой и социально-бытовой помощи своим членам, – определяет и направления деятельности библиотеки, которая, в свою очередь, является хранителем документных источников, обеспечивающих функционирование специализированной библиотеки в качестве механизма преемственности поколений.

Статус ЦНБ СТД РФ, учредителем которой является Союз театральных деятелей Российской Федерации, способствовал в течение многих десятилетий укреплению её позиций как института памяти, пополняющего свои фонды изданиями в области сценического искусства, в том числе и частными коллекциями. Параллельно библиотека занималась исследовательской и просветительской деятельностью, творческими проектами с разнообразным спектром направлений – от просветительства до культурного обмена и межкультурных коммуникаций.

В традициях многогранной работы ЦНБ СТД РФ такие формы презентации культурного наследия, как выставки раритетных текстов, фотодокументов, театральных афиш деятельности, творческие встречи с историками искусства и критиками, а также композиции, которые так или иначе были связаны с книгой и художественными событиями прошедших эпох.

Вызывает интерес у читателей ЦНБ СТД РФ такая форма работы, как чтение приглашенными актёрами мемуаров великих деятелей русской культуры. Ценность такой традиции заключается в следующем: «Каждый мемуарист интересен в двух отношениях: в том, что он рассказывает и о чём, и в том, как проступают в рассказываемом его обзоре собственная личность, его художественный талант, его воззрения и его эпоха [14, с. 317]».

Особый случай, отмечает Д. Н. Замятин, – когда писатель, художник, режиссёр творит, выдумывает фантастическое место, воображаемую страну, которые как бы оживают и начинают жить самостоятельной жизнью, порождая сотни интерпретаций и удивительные события, происходящие в действительности. Однако не менее интересно задуматься о взаимодействии, взаимосвязях, отношениях самого гения и места, где он родился, или вырос, или долго жил, или время от времени наезжал и творил. Тут ценна любая биографическая фактура, любое «лыко в строку», но стоит всё же отдать предпочтение, вывести на первый план собственно произведения творца, в которых отразился, вообразился, преобразился мир дорогого творцу места [8].

Гений места предстаёт как некий дух пространства, сконцентрированного между ограждающими (охраняющими) его стенами.

В ЦНБ СТД РФ хранится огромное количество книжных собраний актёров, режиссёров, драматургов, театральных критиков, ученых-театроведов. Это книги Н. В. Петрова, Ю. А. Завадского, Н. М. Горчакова, В. Г. Сахановского, Н. А. Попова, М. М. Штрауха, Ф. Г. Раневской, М. И. Царева, С. В. Образцова, С. С. Пилявской, А. Г. Коонен, Г. М. Ярона, Д. Н. Орлова, Е. А. Полевицкой, А. А. Аникста, А. К. Дживелегова, Н. Г. Зографа, А. И. Дейча, М. Н. Строевой, Т. Б. Проскурниковой, Е. П. Перегудовой и многих других.

Особое место среди них занимает собрание выдающегося режиссёра-экспериментатора первой трети XX века Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

В июне 1939 года В. Э. Мейерхольд был арестован. В июле того же года в квартире на Брюсовском переулке была убита З. Н. Райх¹. Её детям в течение 48 часов было предписано освободить квартиру. Книги и огромный архив режиссёра начали поступать в продажу. Личную библиотеку продавали через букинистические магазины, в частности – через Книжную лавку Союза писателей. Тогда же некоторые книги были приобретены библиотекой Всероссийского театрального общества.

В 1960-е годы библиотекой был приобретен томик Г. Ибсена с дарственной надписью писателя, драматурга, друга пензенских лет Мейерхольда, страстного проповедника идей символизма в литературе и театре – Алексея Михайловича Ремизова [9].

Этот случай подтолкнул ЦНБ ВТО (ныне – ЦНБ СТД РФ) начать целенаправленные поиски книг из собрания В. Э. Мейерхольда. Их старались найти в букинистических магазинах, кроме того, пытались установить, нет ли книг В. Э. Мейерхольда в фонде библиотеки ВТО. Так, в результате долгих и кропотливых поисков возникло собрание книг из личной библиотеки В. Э. Мейерхольда.

Первый раздел составляют книги с автографами В. Э. Мейерхольду, которые показывают круг его творческих связей с ранней юности и до последних лет жизни. Здесь же находятся его режиссёрские партитуры и фрагменты постановочных замыслов (например, «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина [20], «Ночь» М. Мартинэ [12]). Ко времени существования Студии на Поварской, созданной вместе с К. С. Станиславским в 1905 году, относится режиссёрский экземпляр «Комедии любви» Г. Ибсена. В. Э. Мейерхольд разработал в нём не все сцены, возможно, потому, что работа Студии над этой постановкой осталась незавершённой. Впоследствии этот документ войдёт во второй том творческого наследия мастера.

В рабочем экземпляре «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, которым в 1922 году пользовался режиссёр-лаборант К. М. Бабанин, уцелел полный текст предисловия переводчика пьесы И. А. Аксёнова [11]. Неопубликованные в своё время фрагменты этого предисловия о «порочном круге», в который попадает герой пьесы, и о «шутке, подстроенной зрителям» авторами пьесы и спектакля, прокомментированы О. М. Фельдманом в сборнике «Мейерхольд и другие» [13].

¹ Зинаида Николаевна Райх (3 (15) июля 1894 года – 15 июля 1939 года) – российская, советская театральная актриса, заслуженная артистка РСФСР, жена В. Э. Мейерхольда.

Очень большая группа материалов, относящихся к спектаклю «Ревизор», в основной своей части сложилась в связи с двумя разновременными издательскими замыслами, оставшимися неосуществлёнными. Книга об этом спектакле была задумана В. Э. Мейерхольдом и М. М. Корневым, помощником режиссёра, сразу после премьеры в 1926 году. Для неё предназначались, в частности, записи-стенограммы бесед и репетиций, которые делал М. М. Корнев с 10 октября 1925 года (всего 422 страницы). План этой книги, представляющий большой интерес, опубликован в журнале «Театр» [10].

В 1970-е годы редакционно-издательский отдел ВТО вернулся к этому давнему замыслу. М. М. Корнев продолжил сбор и обработку документов, был разработан новый – обширный – план книги о «Ревизоре», но кончина М. М. Корнева помешала осуществиться этому проекту. Стенограммы репетиций до сих пор хранятся в фонде ЦНБ СТД РФ.

Материалы неосуществлённых замыслов лягут в основу третьей попытки создать книгу о «Ревизоре», к которой приступил Институт искусствознания. В работе над ней помог режиссёрский экземпляр «Ревизора» с пометами Мейерхольда по тексту пьесы, с его указаниями актёрам и разметкой всех эпизодов, который хранится в собрании ЦНБ СТД РФ [6].

В стенах ЦНБ СТД РФ содержится огромный массив данных – это стенограммы бесед Мейерхольда с труппой и его замечаний после генеральной репетиции, а также стенограммы заседаний художественно-политического совета, обсуждения спектакля в Главреперткоме и публичных дискуссий о нём. Этот пример подтверждает потенциал ЦНБ СТД РФ в актуализации культурно-исторической памяти, что имеет большое значение для новых поколений деятелей театральной культуры.

Яркой страницей работы руководителей и сотрудников ЦНБ СТД РФ по реконструкции событий и творческих достижений В. Э. Мейерхольда стала подготовка рукописей мемориального характера. Среди других начинаний мейерхольдовская комиссия вместе с существовавшей в ВТО мемуарной комиссией задумала книгу воспоминаний о Мейерхольде. К мемуарам в те времена разные инстанции относились с опаской (мало ли что кому может вспомниться), а, в свою очередь, мемуарная комиссия располагала возможностью поддержать авторов материально и гарантировать сохранность написанного текста.

Проект сбора и опубликования воспоминаний о великом режиссёре, который начал свои творческие эксперименты ещё в пору Серебряного века и продолжал обогащать язык сценического искусства до конца 1930-х годов, трудно переоценить с точки зрения активизации памяти о тех «Собственных именах». Они (имена) существенно обогащают смысловое пространство культуры как совокупности норм, ценностей и культурных образцов.

По справедливому утверждению М. М. Шибяевой, «масштаб личности, чье собственное имя обретает статус культурной ценности, обусловлен не только степенью природной одаренности и зрелостью самосознания, но и биографией, в контексте которой сопряжены событийный ряд жизненного пути и характер поступков [23, с. 76]».

Сборник «Встречи с Мейерхольдом» проходил трудно, завязал в цензурных и околоцензурных сетях, но его участники, а тогда почти все они были живы, – знали, что их труды, пусть неизданные, сохранятся [7]. Как отмечает В. П. Нечаев, директор библиотеки, так было и с книгой «Воспоминаний» В. П. Веригиной, без которой невозможно понять многие этапы пути В. Э. Мейерхольда, прежде всего – линию его студийных начинаний [4]. Их долго выдерживали в издательских шкафах, ужимали (не хватало бумаги), а мемуарная комиссия сохранила её полный первоначальный вариант. Многие фрагменты из её неопубликованных прежде страниц теперь можно прочесть в сборнике «Мейерхольд и другие» в разделе о «Студии на Бородинской» [13].

Собранные мемуарной комиссией рукописи воспоминаний о Мейерхольде составили впоследствии заметную часть мейерхольдовского фонда ЦНБ СТД РФ. Многие из них, не вошедшие в книгу «Встречи с Мейерхольдом», опубликованы позднее.

Немало мейерхольдовских документов оставалось и остаётся в частных руках и у случайных владельцев. Целый ряд таких документов, которым грозило исчезнуть без следа, удалось включить в мейерхольдовское собрание ЦНБ СТД РФ. Одни документы приносили владельцы, другие приходилось искать, третьи надо было срочно спасать, чтобы не дать погибнуть. Они в ряде случаев заполняют те пустоты, которые существуют в основных собраниях мейерхольдовского архива.

Исследовательский интерес вызывают два автографа стихотворений В. Э. Мейерхольда, написанных в самом начале 1900-х годов и пришедших из букинистического магазина. Эти бесценные с культурно-исторической точки зрения автографы вошли в первый том «Наследия», и, как бы ни оценивать их поэтические качества, они проясняют настроения, владевшие их автором, и некоторые обстоятельства его биографии [3, с. 405, 523]. В этом же томе находятся и две надписи А. М. Ремизова на книгах, подаренных В. Э. Мейерхольду [3, с. 133, 241]. Они позволили уточнить время и место ранних контактов двух ярких фигур русской культуры Серебряного века – писателя А. М. Ремизова и режиссера В. Э. Мейерхольда.

Особую ценность представляет стенограмма диспута о «Даме с камелиями», состоявшегося в Ленинграде 30 апреля 1934 года. По стенограмме, остающейся вне внимания исследователей, вызывают интерес основные положения выступления В. Э. Мейерхольда на этом диспуте. Ни в одном из других документов не раскрыты с такой очевидностью и

определённостью творческие позиции автора спектакля «Дама с камелиями» и те общие позиции, которые занимал В. Э. Мейерхольд в 1932–1934 годах.

В этом тексте, не выправленном автором, раскрыта полемичность и программность замысла «Дамы с камелиями». В. Э. Мейерхольд даёт очень выразительную характеристику общей театральной ситуации того времени, в котором возник его спектакль.

Мейерхольд считает, что в молодом поколении театральных художников происходит «соревнование в штукарстве» (таковы его подлинные слова) – при нежелании считаться «с задачами, которые ставит режиссёр». Он обвинял не только сценографов. Он настаивал на том, что «режиссёры все помешаны на переделках с лёгкой руки Мейерхольда». И потому он заявляет, что обязан выступить против подобных увлечений: «Я считаю, – говорил он, – что ... должен был сам же прекратить это “безобразие”, поскольку я его начал, т[о] е[сть] прекратить безобразие в кавычках, потому что мои последователи превратили это безобразие в кавычках в безобразии без кавычек [цит. по: 21]».

Но наиболее существенны – как текст культуры эпохи – пояснения В. Э. Мейерхольда по поводу тех принципов актёрской работы, которые он развивал, репетируя «Даму с камелиями». Он настойчиво говорил о необходимости совмещения строго выдерживаемого хронометража каждой сцены с импровизационной свободой актёра внутри неё. Режиссёр утверждал: «Современный драматический спектакль строго хронометрируется, но это не ограничивает, однако, импровизационного начала актёра. Актёр тем и замечателен, что он является постоянным импровизатором, и в пределах своих 12-ти минут он имеет возможность всё время добиваться всё новых и новых неповторимых приёмов, которые вчера он не применял [цит. по: 21]».

Отмеченное разнообразие архивных материалов о личности и творческой судьбе ученика В. И. Немировича-Данченко, актёра в первых спектаклях Московского общедоступного художественного театра («Царь Федор Иоаннович» и «Чайка»), режиссера-экспериментатора подтверждает глубокую правоту следующего заключения Ю. М. Лотмана: «Случайности отдельных человеческих судеб, переплетение исторических событий разных уровней населяют мир культуры непредсказуемыми столкновениями [16, с. 117]».

Именно поэтому изучение фонда В. Э. Мейерхольда, как и других деятелей отечественной культуры, предполагает исследовательское углубление в духовно-творческий контекст прошлых эпох. Приобщение молодых деятелей театрального искусства к различным элементам данного фонда способствует расширению их культурных горизонтов и профессиональному росту. Ценность авторских коллекций, подобных рассмотренному

нами собранию В. Э. Мейерхольда, можно объяснить следующим суждением А. А. Аронова: «... традиции, заложенные легендарными представителями отечественного искусства, продолжают и развиваются, а значит, не оскудевает талантами земля российская [1, с. 7]».

Процесс «вживания-вчувствования» (по М. М. Бахтину) в культуру и как метатекст, и как «пространство собственных имён» способствует, с нашей точки зрения, позитивному решению вопроса *о культуре памяти*.

Таким образом, социально-культурная значимость ЦНБ СТД РФ проявляется в успешной реализации мемориальной функции библиотеки, функции преемственности поколений. В данном случае имеются в виду не просто документы, тексты культуры, отражающие структуру предпочтений, которые проявились в критериях отбора комплектования библиотеки, во всей информационной, просветительской и социокультурной системе. Благодаря такой практике режиссёры и художники театра в работе над спектаклем, пользуясь картотеками библиографического кабинета, изучают историю постановок той или иной пьесы, создавая при этом новый интеллектуальный продукт культурной картины мира. Новые рецензии, фотографии, иллюстрации, прочие документы после осуществления постановок возвращаются в информационно-библиографические картотеки и папки библиотеки, завершая тем самым цикличность документного оборота.

Свидетельством творческого подвижничества может служить научная работа сотрудников на основе материалов, хранящихся в библиотеке, введение в оборот документов, ранее неизвестных. Важность научного аспекта функционирования ЦНБ в качестве института культурно-исторической памяти бесспорна. Как писал Ю. М. Лотман, «пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, то есть пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированными ... Общая для пространства данной культуры память обеспечивается, во-первых, наличием некоторых константных текстов и, во-вторых, или единством кодов, или их инвариантностью, или непрерывностью и закономерным характером их трансформации [15, с. 249]».

Однако сами по себе «память о прошлом», мемориальная культура не формируются. Всегда будет играть важную роль в жизни общества и подвижническая деятельность энтузиастов, способствующая сохранению духовно-нравственного и творческого наследия. К культурным подвижникам, по нашему убеждению, можно отнести и весь профессиональный коллектив Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей Российской Федерации.

Эпоха электронной культуры, затрагивающая все аспекты нашей жизни, неизбежно требует пересмотра старых концепций сохранения культур-

ного наследия, разработки и реализации цифровых стратегий развития. Помимо бумажных носителей, всё активнее в оборот учреждений памяти включаются конструкты принципиально новых ценностей культуры, форм художественного выражения и творчества, онлайн-овых и оффлайн-овых мультимедийных продуктов, которые привносят в нашу повседневность «эффект добавочного знания [24, с. 174]». Перед библиотекой остро стоит и эта актуальная задача, связанная с осмыслением творческого пути личности в современных интерпретациях текстов культуры и многообразной деятельности специализированной библиотеки как института памяти.

Литература

1. *Аронов А. А.* Вклад России в мировую культуру. Биографический энциклопедический словарь. – Москва : Профиздат, 2002. – 447 с.
2. *Баллер Э. А.* Социальный прогресс и культурное наследие. – Москва : Наука, 1987. – 160 с.
3. В. Э. Мейерхольд: Наследие. Т. 1 Автобиографические материалы: Документы, 1891–1903 / составление и коммент. О. М. Фельдмана. – Москва : О.Г.И., 1998. – 742 с.
4. *Веригина В. П.* Воспоминания. – Ленинград : Искусство, 1974. – 247 с. (Театральные мемуары).
5. *Веригина В. П.* Воспоминания : в 2 томах. Авторизованная машинопись. ЦНБ СТД.
6. *Гоголь Н. В.* Ревизор : Комедия в 5 действиях / обл. и ил. худ. И. В. Симаква. – Петроград : Государственное издательство, 1919. – 125 с., ил. – (Народная библиотека).
7. Встречи с Мейерхольдом : Сборник воспоминаний / сост. Л. Д. Вендровская. – Москва : ВТО, 1967. – 623 с.
8. *Замятин Д. Н.* Гений и место: в поисках сокровенных пространств [Электронный ресурс] // Дом Н. В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1372/> (дата обращения: 12.07.2017).
9. *Ибсен Г.* Собрание сочинений : в 6 томах : Т. 2 : Комедия любви : Комедия в 3 действиях / пер. с норвеж. – Санкт-Петербург : Юровский, 1896. – С. 285–384.
10. К творческой истории мейерхольдовской постановки «Ревизора» и о несостоявшихся замыслах её монографического изучения // Театр. – 1994. – № 3. – С. 80–85.
11. *Кроммелинк Ф.* Великодушный рогоносец : Пьеса в 3 действиях / пер. с фр. И. А. Аксенова. Б.в.д. 131 с. Напечатано на машинке. Собственность и ред. экз. И. А. Аксенова (Для театра им. Вс. Мейерхольда).
12. *Мартинэ М.* Ночь : Драма в 5 актах / пер. с фр. С. М. Городецкого ; рис. Г. Пастрэ, гравир. на дереве И. Павловым. – Москва ; Петроград : Гос. изд., 1922. – 120 с., ил. РО ЦНБ СТД РФ. Ф.15 (В, Э, Мейерхольд), Оп. 1. Д. 51. Рабочий экземпляр В. Э. Мейерхольда к постановке спектакля «Земля дыбом» по пьесе М. Мартинэ, л. 3.

13. Мейерхольдовский сборник: Документы и материалы. Вып. 2. Мейерхольд и другие / ред.- сост. О. М. Фельдман. – Москва : О.Г.И., 2000. 768 с.
14. Лихачев Д. С. Предисловие к «Воспоминаниям» А. Н. Бенуа // Прошлое – будущему. Статьи и очерки. – Ленинград : Наука, 1985. – 576 с.
15. Лотман Ю. М. Память культуры // Чему учатся люди. Статьи и заметки. – Москва : Центр книги ВГБИЛ имени М. И. Рудомино, 2009. – 416 с.
16. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
17. Найдорф М. И. Исторически пульсирующая библиотека. Культурная революция и социокультурный институт // Вопросы культурологии. – 2008. – № 8. – С. 19–24.
18. Нечаев В. П. К вопросу о документальном наследии В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд, режиссура в перспективе века : материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж, 6–12 ноября 2000 г. : Вып. 1 / Гос. ин-т искусствознания. – Москва : О.Г.И., 2001. – С. 56–69.
19. Спирина М. Ю. Народная художественная культура: теория и практика в современном социуме [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.severberesta.ru/articles/332-2010-08-17-20-40-06> (дата обращения: 21.07.2017).
20. Сухово-Кобылин А. В. Свадьба Кречинского. Комедия в 3 действиях // Картины прошедшего. – Москва : Унив. тип. На Страстном бульваре, 1869. С. 1–157. РО ЦНБ СТД РФ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 124. Сценический текст пьесы «Свадьба Кречинского» в обработке В. Э. Мейерхольда. С. 104.
21. Фельдман О. М. Правда нашего бытия. Из архивов театра Вс. Мейерхольда [Электронный ресурс]. – URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold>true> (дата обращения: 30.07.2017).
22. Фельдман О. М. Комментарий к статье «Аксенов о форме и смысле “Великодушного рогоносца”» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие : Документы и материалы / ред.-сост. О. М. Фельдман. – Москва : О.Г.И., 2000. – С. 517.
23. Шibaева М. М. Ю. М. Лотман о культуре как пространстве собственных имен // Обсерватория культуры. – 2012. – № 5. – С. 74–79.
24. Шлыкова О. В. Стратегии дигитализации культурного наследия: методологические проблемы и практические решения // Культура, искусство и управление: современные проблемы научных исследований (материалы круглого стола) // Книга. Исследования и материалы / Науч. Совет РАН «История мировой культуры»; Центр исследований книжной культуры ФГБУ науки НИЦ «Наука» РАН. Сб. 102. – Москва : Наука, 2015. – С. 174–175.

КИНЕМАТОГРАФ: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК СПОСОБ ПРЕОДОЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИРРЕАЛИЗАЦИИ: ОСМЫСЛЕНИЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ

**Статья выполнена при финансовой поддержке
гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского
анализа кинематографического опыта»**

Светлана Борисовна НИКОНОВА

доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии
Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов,
г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: laresia@yandex.ru

В статье анализируется специфика кинематографа как художественной практики. Анализ производится на основе соотношения принципов кинематографического опыта и опыта эстетического. Демонстрируется как их сходство, так и существенное различие. Поднимается вопрос о статусе кинематографа в качестве искусства и возможности его эстетического рассмотрения. Обращение к ряду концепций современных авторов, в первую очередь таких теоретиков кино, как словенский психоаналитик С. Жижек и английский культуролог С. Барбер, а также теории кино Антонена Арто, позволяет высказать предположение о специфике возможностей кинематографа в области преодоления проблемы кризиса репрезентации в искусстве, связанной с эстетической ирреализацией эстетического объекта. Также рассматривается трансформация кинематографа в современном мире и возможный образовательный и преобразующий потенциал кинематографического опыта, связанного с этими трансформациями.

Ключевые слова: кинематографический опыт, эстетический опыт, эстетика, теория кино, кризис репрезентации, искусство, трансформация кинематографического опыта, фантазия, ирреализация, симуляция.

FILMIC EXPERIENCE AS A WAY OF OVERCOMING AESTHETIC IRRIALIZATION: UNDERSTANDING OF THE TRANSFORMATIONS OF FILMIC EXPERIENCE IN MODERN THEORY

S. B. Nikonova, Full Doctor of Philosophy, Professor of Department of Philosophy and Cultural Studies, Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia

e-mail: laresia@yandex.ru

The article analyzes the specificity of cinema as an artistic practice. The analysis is made on the basis of the correlation between the principles of filmic experience and the aesthetic experience. Both their similarities and significant differences are demonstrated. The question of the status of cinema as an art and the possibility of its aesthetic consideration is raised. Appealing to a number of concepts of modern authors, first of all, such cinema theorists as Slovenian psychoanalyst S. Žižek and English cultural scientist S. Barber, as well as the theory of cinema by Antonin Artaud, the author makes assumptions about the specifics of the possibilities of cinema in overcoming the problem of the crisis of representation in art connected with irrealization of aesthetic object. Also, the transformation of cinema in the modern world and possible educational and transforming potential of the filmic experience associated with this transformation are considered.

Keywords: filmic experience, aesthetic experience, aesthetics, cinema theory, crisis of representation, art, transformation of cinematic experience, fantasy, irrealization, simulation.

Проблемой данной статьи является трансформация и специфика кинематографического опыта и его образовательный потенциал в современном обществе. Сразу же обратим внимание на словосочетание «кинематографический опыт», поскольку мы будем употреблять его по аналогии со словосочетанием «эстетический опыт», однако проводя существенное отличие. Это отличие мы постараемся разъяснить позже, но уже в начале акцентировка этой коннотации является важной, поскольку намекает на ещё одну проблему: проблему статуса кинематографа по отношению к искусству, что является для нас не только моментом неоднозначности, но также станет и одним из основных отправных пунктов рассуждения.

В современном мире эстетическая сфера, или сфера свободной виртуализированной чувственности, захватила практически всю жизнь, проникла во все уголки существования, придавая им своей акцентировкой формальности оттенок «симулятивности», некоего онтологического, сущностного недостатка, который, как ни странно, впервые мы можем обнаружить в кантовском определении эстетического суждения на основе принципа «как если бы» (эстетический объект, по Канту, воспринимается и, соответственно, суждение выносится так, «как если бы» красота существовала вне нас – но мы знаем, что её вне нас нет, «как если бы» основанием существования эстетического объекта была некая цель, но мы знаем, что цели нет, «как если бы» суждение было всеобщим, но мы знаем, что это невозможно, и нет оснований дискутировать о вкусах, и т.п.).

И тем не менее в этом мире искусство оказывается в достаточно странном положении. Подобное положение со всей возможной резкостью и крайней степенью пессимизма охарактеризовано Жаном Бодрийяром, в чьей концепции яростно проводится идея этой поглощающей и всестирающей симулятивности современного существования: «Современное искусство ничтожно! [3, с. 165]», – объявляет он.

После тотального бунта, или, пользуясь вновь словами того же Бодрийяра, «оргии» модерна, доводящего художественное действие человека – уже неотличимое в своём творческом акте от акта сотворения своей жизни как искусства, как собственного радикального произведения – до предела возможностей, разрушившего все границы и формы, находящегося в состоянии непрерывной трансгрессии, искусство достигает словно некоей остановки, некоего тупика, в котором оказывается возможным только бесконечное повторение и воспроизведение, словно бег на месте, переходящий в плоскость того, что Бодрийяр называет «транс-эстетикой [2]». Причём эта остановка происходит по всему пространству художественных практик, задолго до того расслоившихся на практики создания «массового» товара, объекта развлечения и потребления, и на авангардные эксперименты, исследующие границы возможностей формы искусства и её воздействия на человеческое восприятие. Хотя продукты первого направления, какими бы эстетически изящными они ни были, автоматически выпадают из сферы того, что принято называть искусством, тем не менее транс-эстетическая остановка поражает и эту область. Любопытно отметить, что внутри этой потребительской индустрии производства эстетически развлекательного в течение XX столетия непрерывно появлялись новые расслоения, одновременно стирающие границы «массового» и «элитарного» (чётко – но весьма условно – проведённые теоретиками модерна), но тут же делающие их ещё более непроходимыми. По сути, любое творческое экспериментирование немедленно выбрасывает свой результат за пределы «массового», оставляя «массовое» в ещё более убогом положении, чем оно было прежде. Эти постоянные расслоения можно пронаблюдать во всех сферах, которые изначально создавались как чисто развлекательные и коммерческие и подвергались резкой критике теоретиками «высокого» искусства: в джазе, рок-музыке, даже поп-музыке, в дизайне, моде, рекламе – где угодно. Все они проходят этот путь расслоения во всё убыстряющемся темпе, буквально с первого шага по направлению к попытке творческого эксперимента становясь перед лицом той же невозможности и поглощающей пустоты, с которой после долгих поисков и творческого экстаза столкнулись художники модерна. Они сталкиваются с кризисом репрезентации, с невозможностью выражения или представления того, что стремились представить, – или с проблемой онтологической пустоты.

Жан-Франсуа Лиотар, теоретик постмодерна, фиксирует эту проблему в известной небольшой статье «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?». Он говорит о том, что постмодернистское искусство, окончив погоню модерна за ускользающим непредставимым, стремится указать на непредставимое в самом представлении [5, с. 322]. И это одновременно глубочайший рефлексивный прорыв – и тотальный кризис, делающий невозможным любой жест представления или же любой художественный жест. Художественная сфера распадается на тотальную симуляцию и тотальную невозможность. Стоит ли удивляться пессимистической оценке Бодрийера?

Но дело не в том, что нельзя больше рисовать, писать стихи или писать музыку. Всё это остаётся, причём достигает степени небывалой никогда прежде умелости, изощрённости, эстетической привлекательности и сложности. Современные умельцы в эстетической сфере способны создавать объекты, вызывающие головокружение и восторг: рисовать любыми красками на любой поверхности с фотографической точностью, создавать изображения объёмные, обманывающие иллюзией движения, писать прекраснейшие мелодии для всех инструментов, начиная с древнейших и кончая новейшими средствами электроники, реконструировать или создавать небывалое. Однако всё это больше не имеет смысла в передаче некоего глубинного «общего» значения, сохраняя видимость репрезентации, не является собственно репрезентацией, но является симуляцией, копией без оригинала в ещё большей мере, нежели безликая массовая продукция. Несмотря на то, что эти объекты способны вызывать восторг и быть эстетическим событием, без цели и смысла, для каких-то ограниченных групп вдруг случайно столкнувшихся с этой «эпифанией» эстетического людей. Лиотар говорит о кризисе метанарративов. Первый и главный метанарратив, который отвергается здесь, – это метанарратив онтологии, сказочная греческая история об «архэ», правящем первоначально бытия, поддерживающем порядок и единство мира. «Архэ» не стоит за этими эстетическими актами, что бы они ни представляли, и они оказываются не более чем иллюзорными вспышками ни с чем – даже с коммерцией! – несвязанного наслаждения. Это делает их одновременно чистыми и почти божественными и в то же время ещё более «ничтожными», чем имеющую за собой хотя бы экономическое «архэ» коммерческую структуру потребления.

Но в этом мире кризиса искусства, пришедшего как будто к некой последней точке, которую отечественный композитор и теоретик Владимир Мартынов удачно обозначил однажды как зону посмертного существования, зону *“opus-posth”* [6], одно явление, на вид похожее на искусство, одна эстетическая и в то же время коммерческая практика, создающая иллюзии, подобная рассказыванию сказки или написанию романа, однако ярко визуализированная, связанная и с творчеством, и с экспериментированием, и со старыми смыслами, и с новыми технологиями, привлекающая

щая как массового зрителя, так и авангардного творца, остаётся не просто бурно развивающейся, но словно стоящей в стороне от этого поглощающего «ничтожества». Словно она не сталкивается с онтологическим кризисом – или напротив, сталкивается с ним в наибольшей мере?

Этой практикой, этим явлением, этим жанром, этим видом эстетической деятельности является кино. В течение полутора столетий оно идёт обратным путём – от технического новшества и коммерчески успешного развлекательного товара – к искусству. С самого начала существования в качестве эстетической деятельности разделённое на массовое и элитарное, оно движется обратным путём к их слиянию. Если ещё для середины XX века было очевидным различие между авторским кино, коммерчески проигрышным и непонятным неподготовленному зрителю, и простыми стандартизированными развлекательными или пропагандистскими лентами, то в современной ситуации, хотя отчасти разделение сохраняется, тем не менее многие явные кинематографические шедевры имеют массовый спрос и коммерческий успех. Не случайно престиж и качество фильма измеряются не только оценками критиков и полученными премиями, но и кассовыми сборами. Как будто последний элемент тотальности, того, что интересно «для всех», последний отзвук погибшего «метанарратива» сохраняется именно за кино. Но если этим метанарративом был нарратив об «архэ» во всех его модификациях: онтологический нарратив о «вещи в себе», о скрытой субъективности, о скрытом центре всего, – не становится ли в современном мире кино ареной решения онтологической проблемы или, может быть, ареной рефлексии о ней на метауровне: рефлексии о кризисе, а также о возможности или невозможности метанарратива? В этом контексте интересно утверждение Бориса Гройса о том, что именно в рамках массовой культуры мы сталкиваемся в современном мире с наиболее острой постановкой онтологической проблемы, которая может быть охарактеризована как проблема неразрешимого подозрения – ведь критике подвергается как утверждение о том, что скрытое «архэ» есть, так и о том, что его нет. «Подозрение» есть колебание в невозможности утверждать хоть что-либо, тем не менее оставляющее нас в рамках онтологической проблематики, где мы в самом утверждении о том, что «нет ничего вне текста» вынуждены видеть скрытое предположение о существовании того самого, что опровергается. Оно возникает в самой возможности противопоставления через отрицание. Раз мы можем сказать «нет» и провести границу, мы должны предполагать присутствие этого отсутствующего, которое мы через это «нет» утверждаем. И вот, по сути дела, это «нет» в отношении реальности вне текста, внесимулятивной, внеэстетической реальности, и становится тайным предметом массового кинематографа. Гройс говорит: «Это особенно характерно для голливудского мейнстрим-кино, где под подозрение попадают почти все мыслимые

субмедиаальные пространства: в этих фильмах автомобили, холодильники, компьютеры или телевизоры – не говоря о чужих и прочих космических пришельцах – излучают целенаправленную и последовательную энергию разрушения. Современная массовая культура – это прежде всего культура радикального сомнения, тогда как доминирующий философский дискурс, отрицающий субъективность, напротив, кажется утешительным и успокаивающим [4, с. 28]».

Для английского теоретика Стивена Барбера, в чьих работах многоплановость и перипетии современной культуры анализируются на примерах огромного спектра проблем, от урбанистики и архитектуры и до специфики современного японского менталитета, находящего в кино одно из мощнейших средств выражения, преобразующего этот вид технической деятельности и преобразующего западную кинематографическую традицию, – кинематографический опыт и его трансформации являются основным связующим моментом рассуждений. В работе 2010 года «Покинутые образы: фильм и конец фильма» (“Abandoned Images: Film and Film’s End”) он утверждает, что кинематограф тесно связан с идеей смерти и упадка [9]. Барбер утверждает эту идею на примере урбанистического описания заброшенных кинотеатров Лос-Анджелеса, грандиозных зданий, предназначенных для массового показа фильмов, построенных в 1930-е годы и пришедших в упадок с началом цифровой эпохи кинематографа. В этом проявляется тенденция к созданию мощных метанарративных конструкций модернистского типа, призванных, как мы могли бы сказать в нашем контексте, для создания последних метанарративных, по сути своей, тоталитарных образов модерна, иллюзорной репрезентации, теперь оказавшейся, тем не менее, отвергнутой новой ступенью глобализации в постмодерном обществе. Упадок этих кинотеатров и этой идеи позволяет продемонстрировать приверженность кинематографа к ничто и смерти, к тому самому столкновению с онтологической пустотой, о которой мы говорили выше как о свойственной структуре мышления модерна. Также Барбер подчёркивает в кино его травматический эффект. Цифровая эпоха меняет отношение, однако встаёт вопрос, насколько далеко она отходит от контакта с этой пустотой, лишается ли оно этого травматизма или просто переводит проблему на более изощрённый и высокий уровень рефлексии, для которого предшествующие способы восприятия, выраженные также и в архитектуре огромных кинотеатров, оказываются неуместными.

В других работах, посвящённых деятельности французского поэта, писателя, актёра, теоретика, создателя так называемого театра жестокости – Антонена Арто, переведённых также и на русский язык, Стивен Барбер обращает внимание на активные кинематографические поиски своего персонажа. Творческая деятельность Арто относится к тому же периоду,

когда создаются упомянутые выше кинотеатры, и также совпадает с другой – первой мощной метаморфозой кинематографа: переходом от немого к звуковому кино. Отношение Арто к кинематографу, как подчёркивает Барбер, было крайней неоднозначным. С одной стороны, он снимался в большом количестве фильмов, в основном с целью заработка, презрительно относясь к этой коммерческой деятельности, с другой стороны, не оставлял попыток написания киносценариев и съёмки собственных фильмов, которые способны были бы выразить и осуществить его кинематографическую идею. Барбер приводит высказывание Арто, вызванное крайним разочарованием после съёмок в очередном пропагандистском проекте (упоминается фильм Р. Бернара «Деревянные кресты» (1931), где Арто играет героического солдата, выскакивающего из окопа с криком в адрес врага: «Плюю на вас, свиньи!» [1, с. 59]): «Ещё более, чем когда-либо я убеждён, что кинематограф – искусство вчерашнего дня, и таковым и останется. В нём невозможно работать, не испытывая стыда [1, с. 59–60]». В то же самое время он создаёт замысел фильма, называющегося «Бунт мясника», который призван был воплотить его «новаторскую теорию кино [1, с. 60]», которую в своих работах Барбер пытается описать по отрывочным высказываниям Арто и воссоздать в её теоретической целостности.

Основной теоретический посыл Арто, проявляющий себя как в кинематографических замыслах, так и в самой идее «театра жестокости», Барбер обнаруживает в протесте против репрезентации. Он надеется достичь небывалого накала художественной деятельности, чтобы устранить из искусства иллюзорный элемент репрезентации, на котором, в частности, наиболее явным образом выстроен кинематограф. Если авангардистские эксперименты модернистов, сюрреалистов, к которым Арто одно время был близок, стремились порвать с репрезентацией, вырваться за её пределы – из рамок искусства в реальную жизнь и плоть зрителя, нанося ему реальную травму, травму восприятия, раня его зрение вместо того, чтобы погружать в подложные образы, не имеющие за собой реальности, а потому вне зависимости от своего характера всегда имеющие характер пропагандистской лжи, то массовый кинематограф эксплуатировал идею построения этой ложной картины отражения реальности, не являющейся реальностью и не прорывающейся к ней в полной мере. Такое кино для Арто и есть кино всегда «вчерашнего дня», погрязшее в классической эстетической процедуре «как если бы», иллюзорное, не преобразующее зрителя реально. Любопытно отметить, что уже упоминавшийся нами современный композитор В. Мартынов обобщает это определение о репрезентации до определения всего искусства как эстетической практики в целом: «Сущность искусства заключается именно в том, что оно указывает на некую реальность, само этой реальностью не являясь [6, с. 11]». Арто, таким образом, стремился выйти за пределы искусства как эстети-

ческой практики, превратив его в реальное травмирующее и преображающее воздействие. В поздние годы он признавался в крахе этой попытки, поскольку он бы хотел метать в зрителя бомбы и взрывать его, а мог всё равно лишь устраивать перед ним представление [1, с. 280]. В результате зритель оказывался глух, невосприимчив, будучи растворён в своём эстетическом отсутствии.

Интересно при этом замечание, приводимое Барбером, которое Арто высказывает о звуковом кино, отказываясь его признавать. Замечание поясняет причину непризнания им звука, но также намекает и на то, почему в «Бунте мясника» он, тем не менее, прибег к звуковым эффектам и позже начал активно использовать их в своих радиопостановках. Арто говорит: «Образ всегда предстаёт перед нами лишь в одном обличье – это перевод реальности, её переложение на плоский экран: звук, напротив, уникален и подлинен, он наполняет собой всё помещение – словом, воздействует куда интенсивнее образа, который в результате превращается в своего рода отзвук звука [1, с. 57]».

Следовательно, он утверждает «реальную» природу звука, его способность травмировать, уходить от репрезентации, потому оказывается неудивительным, что Арто стремится к использованию его. Однако в традиционном кинематографе звук становится на службу репрезентации, сообщая ей больший виртуализирующий потенциал, он позволяет создать эффект реальности, который вводит зрителя в гораздо более серьёзный обман, полностью устраняет возможность соприкоснуться с реальностью собственного опыта.

Интересно эту мысль выражает современный философ и психоаналитик Славой Жижек в своей видеолекции о кино «Киногид извращенца» (“The Pervert’s Guide to the Cinema”). Рассматривая звуковой фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор», Жижек показывает, как умело Чаплин, мастер немого кино, использует звук и до какого уровня рефлексивности доводит его использование. В этом фильме сцены, характерные для немого кино, перемежаются со звуковыми. При этом немые сцены связаны с описанием еврейского цирюльника и его простой милой жизни, они комичны, условны, в некоторой мере мультипликационны. Звуковые сцены связаны с его ужасным двойником диктатором Хинкелем, карикатурой на Гитлера, который действует фактически исключительно через голос. Жижек подчёркивает: немое кино поверхностно, прозрачно, со звуком в кино входит глубина, пошлость и все те психоаналитические травмы, которые уводят нас в дебри бессознательного [10]. Однако мы можем сказать также, что немое кино способно создавать искусство, осознаваемое как иллюзия, то есть эстетически воспринимаемое искусство, и держать дистанцию с ним. Звук травмирует реально, он воздействует и погружает нас в реальность, где мы сталкиваемся с её предельной непостижимостью,

с невозможностью её догнать и репрезентировать, то есть собственно, на уровне рефлексии, со смертью.

Это вероятно также заставило и Арто, презируя звук как инструмент обмана и создания симулятивного погружения в мир ложных репрезентаций, отрывающий от реальности и нарушающий эстетическую дистанцию с ним, которая сохраняется на уровне образов, тем не менее стараться использовать звук, чтобы реально травмировать зрителя и нарушать барьеры репрезентации.

Барбер приводит открытое высказывание Арто против репрезентации, весьма показательное: «Нет ничего столь же мерзкого для меня, столь же ненавистного, как эта идея ... репрезентации – иначе говоря, виртуальности, не-реальности, липнущей ко всему, что создаётся и показывается, как будто так общество пытается социализировать и в то же время парализовать чудовищ, закрыть путь возможностям, слишком опасным для обыденной жизни, пропустить их через сцену, экран, микрофон и этими окольными тропами увести от жизни прочь [1, с. 276–277]». Замечание относится к 1947 году, но ещё двадцатью годами раньше Арто осуждал на основании этой же ненависти к репрезентации даже сюрреалистические эксперименты. Барбер упоминает раздражение Арто по поводу съёмок фильма «Раковина и священник» по его сценарию режиссёром Жерменой Дюлак. Наряду с «Андалузским псом» Луиса Бунюэля, этот фильм мог бы быть одним из первых признанных сюрреалистических фильмов, однако он не заслужил этой славы, и теоретик пытается объяснить возникшее расхождение. Возмущение Арто было вызвано попыткой режиссёра превратить его повествование в представление сна. За это же он низко оценивает и сюрреалистические эксперименты. Представить сон – это всё та же репрезентация. Арто желал бы не представить сон, но вызвать присутствие сна здесь и сейчас, в качестве некоего события, которое происходит единожды именно с этой группой зрителей. И хотя режиссёр досконально соблюла все тонкости его сценария, она не вышла за пределы представления. Сила нерепрезентативного события оказывается у Арто лишь теоретическим элементом, который так и не был воплощён. Что касается Бунюэля, отмечает Барбер, то он совершенно и намеренно не-теоретичен, стремится к свободе от любого мировоззрения [1, с. 268], даже невзирая на расположение к психоанализу, что позволяет ему успешно осуществлять свой сюрреалистический проект, не заботясь о том, представляет он сон или осуществляет событие.

Интересно отметить, что известный теоретик кино Кристофер Метц, предлагая психоаналитическую трактовку кинематографического воздействия, также уподобляет фильм сну или спровоцированному сознательному фантазму [7, с. 157–158], что в некоторой мере освобождает действие фильма от репрезентативности: сон снится, развёртывается как событие.

Однако психоаналитический подход к сну сам по себе репрезентативен: он предполагает расшифровку, предполагает, что сам по себе сон существует исключительно как рассказ о сне, в котором важны возникающие в нарративе семиотические взаимосвязи, а не то непосредственное событие, которое развёртывалось и захватывало зрителя.

Потому Арто настаивает на прорыве к зрителю посредством реальности звука, крика, травмы, нанесения раны, он хочет стереть границу между виртуальным миром сна, нуждающимся в расшифровке, и реальным миром страдающей плоти. Искусство будет действенным лишь тогда, когда оно ворвётся в эту плоть, прорвав пределы ирреального. А следовательно, искусство, как таковое, оказывается невозможным, и кинематографический проект Арто, хотя и теоретически хорошо разработанный, как подчёркивает Барбер, остаётся неосуществленным [1, с. 63]. Тем не менее существенно, что он воспринимал кинематограф «как стимулятор или наркотик, прямо и материально воздействующий на мозг [1, с. 62]», создающий новую реальность, а не репрезентирующий улетающие образы реальности, прежде казавшейся реальной. Тем самым кинематографический опыт оказывается резко отличным от эстетического. Но в массовом кинематографе эта «реальность» оказывается полностью заменённой кинематографическим фантазмом виртуальности. В этом смысле кинематографический опыт оказывается гиперэстетическим, также выходящим за пределы эстетического дистанцирования и полностью дереализующим мир. Это опыт тотальной эстетизации, превращающей жизнь в эстетическую иллюзию, выброшенную на тотальную пустоту. Как мы подчёркивали, применение звука оказывается продвигающим кинематограф по этому пути до высшей степени подмены реального виртуальным, хотя тот же звук и есть элемент реальности в кино, но именно это позволяет углублять эффект реальности при репрезентации.

В работе «Покинутые образы...» Барбера интересует следующий переход – от пленочного к цифровому кинематографу. Переход этот предполагает устранение «документального» элемента в кино, технически запечатлевающего присутствующие вещи, представляющего собой их реальный след. Это оказывается существенным, даже несмотря на то, что виртуальная репрезентация старого кино заменяла вещи их иллюзорными копиями, вытесняла в реальность вещей до полного её уничтожения в воображаемом пространстве, воссоздающем новые символические структуры и тем самым прикрывающем «рану реальности».

О «ране реальности» в своём «Киногиде извращенца» говорит Жижек, причём утверждает, что именно кино позволяет не только прикрыть её, но и добраться до неё, ощутить её в полной мере, раскрыть нечто за пределами репрезентации. Разворачивающееся репрезентативное действие скрывает черноту экрана, черноту или пустоту зрачка глаза, или же слив-

ного отверстия (все образы Жижек уподобляет друг другу на основе знаменитого гегелевского определения субъективности как «ночи мира», акцентированного в интерпретации Гегеля А. Кожевым). Чернота экрана оказывается чернотой онтологического, или, пользуясь словами Гройса, медиаонтологического подозрения о субмедиальном носителе, до которого мы не можем добраться, будь он «вещью в себе» или неким «подозрительным субъектом». Здесь открывается рана, и разворачивающееся действие скорее не скрывает, но раскрывает её, обнажая свой виртуальный характер, а вместе с собой и виртуальный характер всей «реальности».

В таком случае, если на фоне этого чёрного пространства, из глубин этой «ночи мира», поднимаются, скрывая её, не воображаемые образы «реальности», развенчивающие последнюю как симулятивную проекцию воображения, но явления чистой *фантазии*, мы вновь стираем границу между пространством телесного присутствия зрителя и фантастическим действием на экране, только на этот раз в пользу фантастического действия. Нерепрезентативное на техническом уровне, пусть это, на первый взгляд, и незаметно, благодаря новой структуре производства, это фантастическое пространство создаёт собственную реальность, напоминающую реальность мифа. Если вновь воспользоваться словами Жижек, кино позволяет нам увидеть нечто более реальное, чем сама реальность – и как в сакральных практиках древности, это «более реальное» есть миф, непосредственное вторжение фантастического, его реальное присутствие, которое оказывает на воспринимающего непосредственный захватывающий и трансформирующий эффект. Если воспринять кино не как сон, но как миф, не как выражение, но как практику пребывания в фантастическом, то, с одной стороны, ставится под серьёзный вопрос его статус в качестве эстетически воспринимаемого искусства, поскольку искусство всегда оказывается указанием, требующим интерпретации своего значения, и его опыт дистанцирован. Однако, с другой стороны, кино становится действительным средоточием решения онтологической проблемы, своеобразным «ходом» в потустороннее, подобно кроличьей норе из «Алисы в Стране чудес» или шаманской избушке инициационных ритуалов, которую В. Я. Пропп находил в основе волшебной сказки (сказка, в этом смысле, морализируя смысл инициации, превращает непосредственность обряда приобщения к сакральному в рационально осмысливаемый акт, существующий в форме художественного изложения [8]).

Завершая «Киногид извращенца», Жижек произносит следующие слова: «Нам необходимо кино, чтобы понять сегодняшний мир. Лишь в кино мы можем увидеть жизненно важное измерение, с которым не готовы столкнуться в реальной жизни. Если вы пытаетесь понять, что в реальности более реально, чем сама реальность, смотрите художественные фильмы [10]». Однако, возможно, именно теоретический элемент, эле-

мент понимания, является здесь вторичным. Чтобы жить в современной реальности и пребывать в общности с ней, а также с другими присутствующими в этом глобальном пространстве людьми, современный человек должен смотреть художественные фильмы не потому, что они передают ему общезначимые культурные коды или репрезентируют определённые методы социализации, а потому, что они погружают его в непосредственность присутствия в реальности, большей чем сама реальность и притом общей с другими – в гораздо большем смысле, чем разобщённая и атомизированная социально-экономическая реальность, – и позволяют ему быть в большей мере, чем он есть, в обычной повседневной жизни.

Высказанное есть лишь предположение, которое может натолкнуться на огромное количество противоречий и контр-тенденций при опыте восприятия фильмов. Однако сила воздействия современного фантастического кинематографа, создающегося всё в большей мере при помощи исключительно цифровых технологий, причём сила, не зависящая от элемента репрезентации, сравнения с «реальным», а захватывающая именно благодаря отсутствию в реальности того, что разворачивается на экране, чрезвычайно велика. Влияние, хотя и очень неоднозначное, которое кинематограф оказывает на сознание и психику людей, столь мощно, что можно предположить, что он способен к реальным трансформациям. Эти трансформации пока практически неконтролируемы и часто остаются без внимания, так что предложенная Жижекком концепция понимания может представляться весьма действенным средством их изучения, несводимым к применению какой-либо теории кинематографического опыта. Когда речь идёт о понимании мифа, мы не интерпретируем его. Миф не нуждается в интерпретации, поскольку он есть, но он нуждается в том, чтобы научиться жить в его реальности, не будучи ею уничтоженным, травмированным, выброшенным в ничто. А для ориентации в реальности присутствия хороши все теории и средства, как для мифического героя хороши все волшебные помощники, позволяющие ему добраться до волшебной страны и овладеть сокровищем.

Литература

1. Барбер С. Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть / пер. с англ. Н. Холмогоровой, пер. с франц. Э. Саттарова. – Москва : Издание книжного дома «Циолковский», 2016. – 360 с.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / пер. Л. Любарской, Е. Марковской. – Москва : Добросвет, 2000. – 257 с.
3. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / пер. с франц. Н. Сулова. – Екатеринбург : У–Фактория, 2006. – 197 с.
4. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа / пер. с нем. А. Фоменко. – Москва : Художественный журнал, 2006. – 200 с.

5. *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / пер. с фр. А. Гараджи // *Ad Marginem*'93 : ежегодник. – Москва, 1994. – С. 303–323.
6. *Мартынов В. И.* Зона opus-posth, или Рождение новой реальности. – Москва : Классика–XXI, 2008. – 288 с.
7. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с франц. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. – 2-е издание. – Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2010. – 336 с.
8. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / текстол. коммент. И. В. Пешкова. – Москва : Лабиринт, 2009. – 331 с.
9. Barber S. *Abandoned Images: Film And Film's End.* – London : Reaktion Books, 2010. 185 p.
10. *The Pervert's Guide to the Cinema.* Directed and produced Sophie Fiennes ; writer Slavoj Žižek. UK; Austria: Netherlands, 2006. – 150 min.

ОНТОЛОГИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА И СТАНОВЛЕНИЕ САМОСОЗНАНИЯ В ФИЛОСОФИИ КИНО СТЭНЛИ КЭВЕЛЛА

**Статья выполнена при финансовой поддержке
гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского
анализа кинематографического опыта»**

Алексей Михайлович СИДОРОВ

кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания
Института философ Санкт-Петербургского государственного университета,
г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: melmot33@rambler.ru

Статья посвящена анализу кинематографического опыта в философии кино американского философа Стэнли Кэвелла и его воздействия на развитие самосознания человека. Кэвелл утверждает, что кинематограф имеет философское и образовательное значение, поскольку способен выявлять общие условия нашего отношения к реальности. Философия кино Кэвелла представляет собой «феноменологию духа» в области кино, показывая как развитие сознания зрителя от непосредственного восприятия к рефлексивному самосознанию, так и развитие самого кинематографа от наивного реализма к философскому осмыслению онтологических и гносеологических измерений кинематографического опыта. Кэвелл придаёт проблемам кинематографа экзистенциальное измерение, соотнося кинематографический опыт с понятиями свободы, автономии и рефлексии и полагая, что кино может решать важнейшую философскую задачу становления субъективности и понимания её места в реальности.

Ключевые слова: кинематографический опыт, онтология, реальность, самосознание, рефлексия, автоматизм.

ONTOLOGY OF FILMIC EXPERIENCE AND THE EMERGENCE OF SELF-CONSCIOUSNESS IN STANLEY CAVELL'S PHILOSOPHY OF CINEMA

A. M. Sidorov, Ph.D. (Psychology), Associate Professor, Department of Ontology and Theory of knowledge (gnoseology), Institute of Philosophy, Saint-Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

e-mail: melmot33@rambler.ru

The article is devoted to the analysis of the filmic experience in the philosophy of film of American philosopher Stanley Cavell and its impact on the development of human self-consciousness. Cavell argues that the cinema has philosophical and educational significance, since it is able to reveal the general conditions of our relation to reality. Cavell's philosophy of film is a "phenomenology of spirit" in the realm of cinema, reveals both the development of viewer's consciousness from immediate perception to reflective self-consciousness and development of the cinema itself from naïve

realism to philosophical comprehension of ontological and epistemological dimensions of filmic experience. Cavell gives to the problems of film an existential dimension, correlating filmic experience with the concepts of freedom, autonomy and reflection, and thinking that cinema can solve the most important philosophical task of genesis of subjectivity and understanding its place in reality.

Keywords: filmic experience, ontology, reality, self-consciousness, reflection, automatism.

Стэнли Кэвелл – единственный из значительных американских философов, в центре размышлений которого находились проблемы кинематографа. Анализу этих проблем он посвятил четыре книги и множество статей и заметок. Ключевым для понимания философии кино Кэвелла является следующий тезис из самой известной и влиятельной его работы на эту тему «Зримый мир. Рассуждение об онтологии фильма [4]»: «здравый смысл – так и должно быть – подвергается угрозе и ставится под сомнение кинематографическим опытом [4, с. 212]». Размышления Кэвелла о природе кинематографа и сущности киноопыта исходят из тезиса о том, что в повседневности мы «слишком привыкаем к тому, что случается с нами [4, с. 119]» и забываем о загадке существования, а кинематографический опыт, подобно опыту философскому, способен пробудить нас из до-онтологической дремоты. Это означает, что кинематограф оказывает экзистенциальное и формирующее влияние на личность.

Особенность книги Кэвелла в том, что фильмы в ней исследуются «главным образом посредством воспоминаний о них, подобно снам [4, с. 12]». Этот подход принимает во внимание нашу вовлечённость в кино или, скорее, тот способ, каким мы «вовлекаем фильмы в нас», так что они «становятся новыми фрагментами того, что происходит со мной [4, с. 145]». Но почему не пересматривать кино снова, уделяя внимание его шифрам и кодам? Как отмечает Уильям Ротман, Кэвелл противопоставил свой подход ставшему уже академическим в США способу анализа фильмов, заключающемуся в том, чтобы выявлять идеологические репрезентации в фильмах, декодировать и критиковать их. «Студентам, занимающимся кино, принято говорить, что для того, чтобы научиться серьёзно думать о фильмах, нужно порвать с личными привязанностями к фильмам, которые любишь [5, с. 345]». Согласно Кэвеллу, такое наукообразие было бы преждевременным, поскольку прежде всего «дело заключается в том, чтобы осмыслить причины моего восприятия фильмов, каково оно есть [4, с. 12]». Как писал Кэвелл в эссе «Эстетические проблемы современной философии»: «проблема критика, как и художника, заключается не в том, чтобы отбросить свою субъективность, а в том, чтобы включить её, не в том, чтобы преодолевать её в стремлении к общему согласию, а в том, чтобы осваивать её достойными подражания способами [3, с. 94]». Эта философская посылка вносит новизну в академическое изучение кине-

матографа. Кэвелл приветствует трудность обсуждения кино в условиях отсутствия устоявшегося текстуального и критического канона, поскольку это служит выдвигению на первый план опыта и желания сообщить его. Призывая к работе над осознанием фильма, книга представляет «человеческую критику», сопротивляющуюся техническим и теоретическим подходам, если они избегают или ослабляют опыт просмотра конкретных фильмов или киноопыт как таковой.

Современное кино обнаруживает себя в ситуации, в которой оказалось современное искусство вообще – когда невозможно обратиться к какому-то критическому консенсусу и приходится добывать уверенность на свой страх и риск в своих собственных терминах, возникших из раскрытия фактов опыта в своего рода феноменологической очевидности. Само занятие философией стало таким же трудным в совершенно новом смысле – философ больше не знает, к кому и как обращаться, блуждает несистематическими путями в поисках смысла. Это же относится и к философии кино, выражающей кинематографический опыт: в книге проговариваются приватные и идиосинкразические отклики на фильмы без притязаний на универсальность и законченность. Философ оказывается «лингвистическим феноменологом», который пытается вернуть осмысленность и выразимость утраченному живому отношению к себе, другим и миру, что согласуется со стремлением модернистского искусства к «присутствию».

Книга открывается эпиграфом из «Уолдена» Генри Дэвида Торо: «Отчего мир состоит именно из этих вот предметов, видимых нами? [2, с. 264]». Эта фраза предвещает кэвелловскую аргументацию в пользу непрерывности между миром на экране и миром вне экрана: экранный мир «это буквально мой мир [4, с. 155]». Также она указывает и на методологическую предпосылку, согласно которой на онтологические вопросы нужно отвечать исходя из дескриптивной и критической установки по отношению к «именно этим предметам», находящимся в нашем опыте. Оба этих аспекта сходятся в кэвелловском выражении опыта просмотра кино: «вам даны кусочки мира и вы должны соединить их так или иначе в те жизни, так же как вы поступаете с собственной [4, с. 156]». Проблема анти-реалистического отношения к кино, согласно Кэвеллу, заключается в следующем: постулирование разрыва между кинематографическим и не-кинематографическим мирами упускает идею о том, что восприятие фильма является частью нашей ответственности за смысл всего, находящегося в опыте.

Книга Кэвелла построена как своего рода «феноменология духа» в области кино, поскольку, во-первых, показывает трансформацию сознания зрителя (самого Кэвелла) от «естественного», непосредственного восприятия кино к его философскому пониманию, а во-вторых – развитие самого кинематографа от естественного отношения к миру (первая половина XX века) к рефлексивному (авторское кино второй половины XX века), так что

в итоге Кэвелл даже отождествляет модернистское кино с философией, поскольку оно раскрывает условия возможности видения, онтологические и гносеологические свойства медиума. Кэвелл различает художественную эпоху кино, когда новый медиум невинно представлял образы счастья, и абсолютную эпоху, когда кинематограф осознал, что эти беззаботные времена должны уйти в прошлое. В художественную эпоху первой половины XX века фильм осуществлял мифологическую функцию. Послевоенное же кино разрывается между «самообманом» в сартровском смысле – попыткой обновить старые форматы с нечистой совестью – и переходом к модернизму, самосознанию и философскому состоянию.

Кэвелл открывает свою книгу вопросом о том, что заставило его перейти от непосредственного отношения к кино как развлечению к критическому и философскому взгляду на кинематограф. Во-первых, одной из причин стало появление различных движений «новой волны» в Европе и их влияние на традиционное голливудское кино. Во-вторых – влияние модернизма и модернистской художественной критики, прежде всего Майкла Фрида и Климента Гринберга, и желание применить к кинематографу идеи, разработанные ими в отношении современной живописи. При сравнительном анализе живописи и кино неизбежно возникает вопрос: почему форма искусства, которая возникла непосредственно в модернистскую эпоху и с использованием модернистских технологий, так долго оставалось в стороне от модернистских художественных поисков? Серьёзное отношение к кино как к искусству заставляет нас задаться вопросом о сильно затянувшемся вхождении кинематографа в эстетическое и интеллектуальное пространство модернизма. В то время, когда другие искусства становились модернистскими, как удавалось кино избегать свойственной современному искусству саморефлексии? Почему кино захватило массы, тогда как другие искусства стали эзотерическими? Почему оно, в отличие от модернистского искусства, спокойно принимало конвенциональные ограничения и требования? Этот взгляд на кино как оставшееся невинным по отношению к модернистской сложности подрывает общераспространённую доксу о том, что кино – самое современное искусство. В противоположность этому Кэвелл утверждает, что кино в первой половине XX века было последним традиционным искусством, поскольку принимало свою традицию как должное. В то время как модернистские искусства оказывают разочаровывающее, «расколдовывающее» (если воспользоваться термином Макса Вебера, который он использовал по отношению к модерну в целом) воздействие, кино, наоборот, обладает мощнейшей силой очарования, околдовывания. Кэвелл обращает внимание на саму природу медиума кино, для того чтобы объяснить способность фильма захватывать зрителей с такой непосредственностью. Кинематограф обладает тем, что Кэвелл, вслед за французским философом кино Андре Базеном, назы-

вадет кинематографическим автоматизмом – способностью кинематографической техники запечатлеть мир без вмешательства человеческой субъективности. Базен в своей знаменитой статье «Онтология фотографического образа» утверждал, что фотография и кино, благодаря своей технике механического репродуцирования без участия человека, удовлетворяют исконную психологическую потребность в отображении реальности. «Впервые складывается такое положение, когда между предметом и его изображением не стоит ничего, кроме другого предмета. Впервые образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека [1, с. 44]». Поэтому, согласно Кэвеллу, первая эпоха истории кино была эпохой мифологической и магической. Магия медиума, способного запечатлеть саму реальность, удовлетворяла желание воссоздать мир в его собственном облике, которое было связано не с субъективистской волей к власти над творением, характерной для модернистского искусства, но, наоборот, с желанием сбросить с себя бремя творения, незримо присутствовать при обнаружении самой действительности.

На смену мифологической эпохе кино пришел модернистский кинематограф. Кэвелл объясняет эту смену, анализируя различные функции автоматизма в традиционном и модернистском искусстве. В этом контексте автоматизм у Кэвелла перестаёт быть особенностью кино и становится свойством всякого искусства. Автоматизм, в таком понимании, отождествляется с медиумом как таковым – фотографией в кино, словом в поэзии, красками в живописи. В терминах Аристотеля можно было бы сказать, что медиум – это материальная причина. Но автоматические качества произведения искусства не ограничиваются его материальной или физической основой. Существуют другие факторы произведения, которые выступают как выразительные и одновременно ограничивающие условия того, что может реализовать искусство. Кэвелл относит к автоматизму также и формальные способы организации искусства – жанры, приёмы и т.п.

В традиционном кинематографе отношение фильма к своему автоматизму – то есть к фотографическому воспроизводству реальности – непосредственно. Автоматизм кино превращает его в искусство, удовлетворяющее наше желание видеть мир, и это искусство основывается, в том числе, и на нашей вере в то, что оно на это способно. Вопрос веры выходит на первый план, когда заходит речь о различии традиционного и модернистского кино: Кэвелл приписывает последнему как раз разрушение веры относительно традиционного использования автоматизма. Автоматизм кино отличается от автоматизмов других видов искусства своей «естественностью». В отличие от других художников, от режиссёра не требуется овладеть автоматизмом своего искусства. Он дан ему сразу, благодаря тому, что зримый мир даёт себя увидеть и благодаря способности

камеры передавать другим то, что мир показал её механическому аппарату. Кино получает свою силу с самого начала, так что режиссер может пользоваться этой силой наивно и неререфлексивно. Кино отражает формы самой современности, ритмы и типы современной жизни, описанные ещё Бодлером и названные Кэвеллом «современным счастьем», – красоту настоящего, современный опыт эфемерного, мимолетного и случайного.

Модернистское искусство возникло из изменившегося понимания метафизического положения человека («смерть Бога») и осознания того, что старые формы и традиционные средства стали неадекватными той реальности, которую искусство должно отображать. Живопись перестала ставить себе целью внешнее подобие миру, потому что миметическое сходство больше не выражало убеждения в связи искусства с реальностью. Визуальная иллюзия не могла отныне представлять непосредственное присутствие как необходимое условие нашей связи с реальностью или говорить истину о нашей неспособности представлять непосредственную данность нас самих и мира друг другу. Ввиду прекращения естественного отношения к миру, модернистскому художнику приходится обратиться вовнутрь, начать рефлексировать о самом искусстве, о природе медиума, с которым он имеет дело в своём творчестве и экспериментировать с условиями возможности этого творчества. Тем не менее автоматизм продолжает играть жизненно важную роль и в модернистском искусстве, поскольку модернизм означает не истощение «естественных» сил медиума, но необходимость их рефлексивно осмыслить. В то время как традиционный художник приводит в действие автоматизмы и использует их для достижения наилучшего результата, модернист исследует автоматизм сам по себе, раскрывает условия возможности создания произведения, границы и детерминации творческого процесса. Рефлексируя о своей музе, он создаёт не просто ещё одно произведение, а осуществляет философское обнаружение диалектики свободы и принуждения. Исследование своей природы делает искусство самосознающим и автономным. Становясь рефлексивным, искусство приходит в состояние философии и оказывает соответствующее воздействие на зрителя.

Когда это состояние наступило и кино, то фиксация реальности в её определённых чертах, что обеспечивалось естественной силой фотографического автоматизма, перестала убеждать зрителя. Жанры и типы, которые «автоматически» предлагал традиционный кинематограф, перестали казаться адекватным отражением изменившегося лица реальности, их неадекватность поставила под вопрос саму природу кино. Потеряв наивное отношение к миру, фильм оказывается в модернистском затруднительном положении, в которое гораздо раньше попали другие искусства. Это означает, что фотографическое воспроизводство фильма перестаёт быть само собой разумеющимся. Кэвелл обозначает этот кризис так: мир

отворачивается от нас. Кино больше не обладает силой представлять нам образы мира, в истинность которых мы верили бы. Прежние истории, жанры и типы утрачивают всякое притязание на реальность. Чтобы остаться искусством, кино вынуждено было обратиться к себе самому и задаться вопросом об условиях своей возможности.

Кэвелл назвал кино «подвижным образом скептицизма [4, с. 188]», потому что оно удовлетворяет наше чувство реальности, даже когда этой реальности не существует (более того, *именно потому*, что её не существует). Кэвелл, однако, отличает такой скептицизм от «карикатурного скептицизма [4, с. 189]», выводящего из вышесказанного, что никакой реальности, проецирующейся на экран, не существует. Этот взгляд карикатурен, поскольку он видит скептицизм только с точки зрения потери веры во внешний мир, но не замечает того, что он может быть и средством восстановления убеждённости. Для Кэвелла, скептицизм – это не итог, а средство; он не нигилистичен, а искупителен. Скептицизм исходит из подлинной тоски по миру и по способности передавать опыт. Но функция скептического сомнения не ограничивается только сомнением в реальности; скорее, будучи пропущенным через философскую рефлексию, он денатурализирует мир, в котором я существую, *и* натурализирует мир, которому я чужд. Скептицизм обеспечивает постоянное колебание, которое не может быть превзойдено, но которое и не может остановиться на чём-то окончательно.

Ключевым термином, описывающим искупительную функцию скептицизма, является «признание». В признании опыт аффективно мотивированного сочувствия является приоритетным по отношению к когнитивной установке. Как сформулировал сам Кэвелл, модернизм вызвал к жизни забытое в новоевропейской культуре понимание того, что «признание – это дом знания [4, с. 110]». Признание – это восстановление отношений, которое, тем не менее, признаёт отъединённость сторон. Это попытка более полно осознать отношение или ситуацию, в которых принимаешь участие. Опасность и в то же время важность фильма заключается в том, что он представляет мир без меня, картину, в которой меня совсем нет. Кэвелл называет это миром *бессмертия* или *иллюзии*. Но Кэвелл видит также возможность найти для меня место в этой картине, сравнивая просмотр фильма с хайдеггеровским описанием заброшенности в мир. Сила фильма заключается в повторении опыта нашего травматического вхождения в чуждый мир, так что мы можем пробудиться от сна естественной установки для того, чтобы обрести самосознающее отношение к миру. Модернистский режиссёр, как и остальные модернистские художники, имеет возможность признать отчужденность мира *и* дать ему возможность проявиться. Повседневный опыт похода в кино включается, таким образом, в широкий философско-исторический нарратив, повествующий о выпадении созна-

ния из реальности. Смотря фильм, я предстаю перед миром, в котором я не представлен. Модернистская камера открыто признает своё существование вне показываемого мира, и, соответственно, зритель признаёт свою отъединённость от мира. В этом признании отъединённости раскрывается задача сродни хайдеггеровской рецептивности – позволения сущим быть вместо того, чтобы быть познанными для обладания. Раскрывая условия своего существования, фильм раскрывает и условия нашего существования – и его задачи. Если фильм, как утверждает Кэвелл, «принимает наше бессилие как условие истинной явленности мира [4, с. 119]», то это служит напоминанием о задаче «позволить миру случиться [4, с. 25]». Можно сказать, что в онтологии фильма заключена и мораль кинематографического опыта. Показывая на экране реальность, фильм также экранирует реальность от нас, удерживает реальность от нас и перед нами. Это открывает для зрителя пространство для свободы и автономии, сочетая рецептивность по отношению к реальности с отказом от того, чтобы реальность диктовала нам свое значение. Наша дистанция по отношению к миру, удерживаемая современным кинематографом, становится не ограничением, а условием становления самосознания.

Литература

1. Базен А. Что такое кино? : сборник статей. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
2. Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу / подгот.: З. Е. Александрова и др. – 2-е издание. – Москва : Наука, 1979. – 455 с.
3. Cavell S. *Must We Mean What We Say*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1976. – 368 p.
4. Cavell S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979. – 278 p.
5. *Routledge Companion to Philosophy and Film*. – London and N.-York: Routledge, 2009. – 672 p.

КИНЕМАТОГРАФ ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ» НА ПРИМЕРЕ УЗБЕКИСТАНА

Эльдар Садыкович ЮЛДАШЕВ

старший научный сотрудник Государственного института искусств и культуры Узбекистана, Председатель Совета молодых ученых, г. Ташкент, Узбекистан

e-mail: eldorbekmusic@mail.ru

В статье рассмотрено становление так называемого «оттепельного» кинематографа Узбекистана. В этом аспекте проанализирована первая картина этого исторического периода – «Нежность» Э. Ишмухамедова. Автором представляются малоизученные факты и ключевые явления узбекского поэтического кинематографа.

Ключевые слова: «оттепель», кинематограф, кино, фильм, экран, художественность, искусство.

THE CINEMA OF THE SOVIET THAW ON THE EXAMPLE OF UZBEKISTAN

E. S. Juldashiev, senior research fellow State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan, Chairman of the Council of Young Scientists

e-mail: eldorbekmusic@mail.ru

The article touches upon the process of formation of the so-called “thawing” cinema in Uzbekistan. The first picture of this historical period “Thaw” for the first time and thoroughly analyzed in the aspect of the “thawing” phenomenon as creative integration. The author presents the little-studied facts and key phenomena of the Uzbek poetic cinema.

Keywords: Thaw, cinema, movie, film, screen, art, feature.

«Оттепель» можно назвать важнейшим этапом, который сыграл созидательную роль в формировании в целом общественного мировоззрения и в частности – творческого класса и интеллигенции. Под влиянием новой творческой волны менялось, конечно же, и киноискусство, где достижения оказались выше всяких ожиданий. Глубоких оценок заслуживают все крупные киностудии бывшего СССР, в том числе и единственный в регионе легендарный «Узбекфильм», где новое кино и его высокие смыслы представлены со всей силой.

Так, оперируя понятием «оттепельное» кино, российские киноеды, перечисляя ключевых кинотворцов и их творения той поры, в один голос отдельно выделяют узбекскую киноленту «Нежность» Э. Ишмухамедова (1966). Киновед-архивист В. Дмитриев, говоря о приходе нового поколения кинодеятелей, сделавших монтажный кинематограф фактом мирового искусства, подчёркивает вклад Э. Ишмухамедова, ставя его в один ряд

с другими мэтрами мирового кино: «Кино 60-х годов – феномен, который, увы, больше ценят сейчас на западных фестивалях, нежели на родине, в основном породили те, кому едва исполнилось 30 лет – как Андрею Тарковскому (“Иваново детство”), 28 лет – как Ларисе Шепитько (“Крылья”) и Андрею Кончаловскому (“Первый учитель”), всего 24 – как Эльёру Ишмухамедову (“Нежность”), или даже 23 – как Андрею Смирнову, снявшему одну из лучших военных лент “Пядь земли” совместно с 32-летним Борисом Яшиным [2]». Или, например, составители так называемого «Топы 30 лучших фильмов “оттепели” (1953–1968)» также ставят рассматриваемую картину в один ряд с образцами мирового «оттепельного» кино [4]. Таким образом, фильм Э. Ишмухамедова ложится в одну обойму лучших образцов кинематографического искусства того периода и требует изучения и анализа.

Стоит отметить, что этот фильм-дебют – детище не только одного режиссёра, а целой группы выпускников ВГИКа: оператор Д. Фатхуллин и драматург О. Агишев в творческом тандеме с Э. Ишмухамедовым становятся пионерами, открывшими страницу поэтического кинематографа. Это была их первая полнометражная картина, не считая дипломной короткометражной ленты «Свидание». Необходимо отметить, что фундаментальная роль ВГИКа как «кузницы кадров» узбекского кинематографа несправедливо забыта. Цифры сухой статистики иллюстрируют то, как альма-матер на протяжении многих лет «подпитывала» «Узбекфильм» творческими и техническими специалистами, таким образом прагматично влияя на развитие узбекского киноискусства в целом. Одним из итогов такого созидательного влияния была и рассматриваемая картина «Нежность».

Перебирая пожелтевшие от времени газеты того периода, нередко встречаем такие слова кинокритиков: «Среди картин “Узбекфильма”, недавно с успехом прошедших по экрану, фильм “Нежность” – удачный дебют режиссера Э. Ишмухамедова [сценарий О. Агишева, Э. Ишмухамедова, оператор Д. Фатхуллин] [3]». Эти цитаты эхом доносят до нас атмосферу «оттепельного» пейзажа с его художниками-романтиками. В настоящее время, проанализировав кинофонд республики, мы можем с полной уверенностью утверждать, что этот фильм кардинально изменил архаику консервативного киномышления. Сегодня однозначно, что «узбекский поэтический кинематограф начинается с работ Э. Ишмухамедова [1, с. 13]», и настоящая работа является ещё одним тому подтверждением.

Говоря о самой картине, нужно сказать, что фильм смотрится на одном затаившемся дыхании, захватывая и не отпуская из своих оков, он одновременно жесток и красив. На широкий экран тоталитарной страны режиссёр вынес до боли знакомую и набившую оскомину простоту бытовой жизни горожан родного нам города, завуалированную тернистой жизненной правдой.

Трилогия «Нежность» – это переплетение мгновений трёх судеб: юного Санджара, эпатажной Лены и робкой Мамуры. Данный «треугольник» явился ярким примером «оттепельного» впечатления, которым отличалось новое, раскрепощённое мышление отечественной аудитории режиссуры кинотворчества. Практически на протяжении всей картины звучат песни, играет музыка, задающая определённый ритм сюжетному развитию, но стиль, темп, структурные составляющие музыкальных композиций не дублируют друг друга, а гармонизируют, как бы наполняют экран действием.

Легенда одного из главных героев первой новеллы Санджара начинается с озорного лейтмотива и пыльных улочек старой махалли¹, где «рой» детворы, несясь по тесным, но уютным улочкам, катит свои раскрашенные резиновые «корабли» к Анхору². Детский «марш-бросок» приводит их к горбатому мосту, откуда они и совершали свои ошеломляющие прыжки в воду. Замедленные съёмки этих бесстрашных прыжков, всплеск эмоций под плеск воды, ныряющий, а позже и плавающий пёсик, оформленные звуковым «обрамлением», задали тон первой из трилогий. Безмятежное течение Анхора несёт вдоль радужных берегов, считая городские мосты, пёстро раскрашенные «корабли» ребят, устремляя их всё дальше и дальше. Олицетворила девственную юность беззаботных подростков как всегда «подруга» гитара. «Плывущая», заливающая звонкими голосами детей, или, как было сказано в фильме, «салажат», песня «У самого синего моря» окунает зрителя в неспешную атмосферу и юную задорность.

Когда меняется сцена, действие и место (Санджар решил сойти на берег и выпить газировки), инструментовка и аккорды акустической гитары продолжают удерживать линию развития. Позже под эти аккорды вписывается соло скрипки и минорное пианино. Звуковая вибрация, интервал малых секунд говорят нам о том, что проплывающий Санджар встречает свою любовь – на скамье у кромки воды, словно русалку у кромки воды. Эмоциональная «идиллия», мотивированная фоникой и диалогом двух взглядов, учащает сердцебиение не только смуглого парнишки, или, как она его позже назовёт, «капитана», но и зрителя.

Его повторные заплывы, чтоб заговорить с прекрасной незнакомкой, свидетельствуют лишь о чистоте и искренности юного сердца. В итоге он добивается самого главного – обращает её внимание на себя. Режиссёр подчёркивает это и прямо, и косвенно – сложившимся диалогом. Интересный момент. Так, например, подсевшему к ней видному иностранцу, подходящему ей визуально, по статусу и, что самое главное, по возрасту, с деликатным вопросом «Вы кого-нибудь ждёте?», она категорически отвечает «Да». При этом на вопрос «Вы, наверное, кого-нибудь ждёте?»

¹ Махалля – поселение местной общины.

² Анхор – река, протекающая через г. Ташкент.

загорелого мальчишки, плавающего на резиновой камере грузового авто, она, махая головой, даёт понять, что «нет». Итог, кульминация их диалога – «капитан» и «Елена Прекрасная» плывут по Анхору в одной «лодке» под названием «чувства», только у кого из них они какие – станет ясно в развязке.

Не проплыв и милю под парусом «чувств», Санджар, под грамотно созданное монотонное «жужжание» игрушечных самолётов в тон оркестру и ракоходные аккорды, неожиданно для себя узнаёт про её истинную любовь, про Андрюшу. Однако мысль об Андрее перекрывает его юная безответственная влюблённость. Проводив Лену до трамвайной остановки, он не может и не хочет с ней прощаться, не находит сил посмотреть на уезжающий вдаль трамвай.

Далее, под развитие лейтмотива, следует контрастная сцена, повествующая о том, как дворовые шаловливые мальчуганы, поймав невзрачного, но в классическом костюме мальчишку-скрипача по прозвищу «Паганини», пинками и толчками приводят его к тому самому «горбатому» мосту, с которого всё и началось. Правда, на этот раз дно под мостом было высушено, что позволило им снарядить качели на «пресловутом» мосту. Раскачав «Паганини» на качелях, они заставили его играть на скрипке. Соло завывающей от «боли и обиды» скрипки описывает настроение унылого мальчишки и задиристых хулиган. Воспользовавшись дракой мальчиков, «Паганини» старается убежать от своих обидчиков, этот момент возвышает его «плаксивый» инструмент до диссонансирующего апофеоза, ставя точку в этом действии.

Кинокритика, разбирая по «полочкам» эту картину, уже тогда вскользь отмечала, как «своеобычна и “натуральна” речевая характеристика юных героев, изъясняющихся преимущественно на уличном жаргоне [1, с. 183]», что подчёркивает свободу мысли и независимость новой волны творцов «оттепели», боровшихся с цензурой. Ещё одним смелым и нестандартным поступком режиссёра является то, что на роль героя Санджара он пригласил обычного школьника – Р. Агзамова. Ведь не талантливая игра актёра, а типаж обычного мальчишки совпал с задуманным режиссёром образом и показал глубину, выразительность переживаний и чувств героя. Например, такой же приём мы видим и в картине А. Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына», где всех персонажей играли не профессиональные актёры, а обычные люди, и здесь также для режиссёра будут важны типаж и искренность в кадре.

Надо отметить, что именно интересное и продуманное музыкально-звуковое оформление диктует формулу повествования этой картины. Так, после «тоскливых напевов» скрипки звучит антитетическая «зажигаящая» лезгинка – и опять же на воде, на плывущем плоту под кавказские ритмы в исполнении Санджара. Музыка и песни красной нитью прокладывают

линию характера и атмосферы. Так, уставшие от приключений за день ребята уплывают на своей флотилии обратно под звучащую уже апатично мелодию «У самого синего моря», по пути встретив на берегу безжалостно влюблённого и, что не менее важно для той эпохи, курящего Санджара. Подросток с сигаретой в государственном фильме для молодого зрителя – это отклик свободной «оттепели». Горящие глаза ребят и унылый взгляд Санджара в никуда сопровождает тема нейлоновой гитары, играющей линию лейтмотива под «лёгкий» аккомпанемент контрабаса.

Следующая, как бы классическая, тема – «ночь, улица, дождь», так же не обходится без щемящей душу гитары и пронзительного «минорного» пианино. Эта была их вторая, долгожданная и одновременно случайная для него встреча. Она остаётся как всегда загадочной, таинственной и неприступной.

Наверное, апогеем сюжетной линии первой из трилогии является сцена в кинотеатре. Санджар после тяжёлой трудовой заводской смены, где была его первая практика, идёт вдоль ярких и заманчивых афиш одного из многочисленных кинотеатров города, играет одинокий монолог трубы, будто готовя зрителя к чему-то тревожному, вдруг позади себя он слышит её, а вернее – их. Рассматривая и оценивая эту сцену, осознаёшь, что и здесь не обошлось без «оттепельного» гротеска. Речь идёт о диалоге Лены и неожиданного для Санджара Тимура, когда тот, договорив со своим знакомым, нагоняет её. Предсказуемо диалог начитает она: «Кто это?», – спрашивает она у симпатизирующего ей ухаждёра, держа его за руку, про незнакомого парня, на что Тимур спрашивает у неё: «Нравиться?». Лена как всегда нежным, а порой и хладнокровным голосом отвечает: «Очень!». Тимур предупреждает свою, как мы потом узнаем, возлюбленную: «А между прочим он женат». В ответ мы слышим неожиданное: «Это не важно!». Так в фильме для широкого советского зрителя, а в первую очередь, как мы ранее говорили, для молодёжи страны советов невзначай нам показывают «отрицательную» героиню. Это позже в 1990-х мы уже привыкнем к отрицательным героям в фильмах, но в пору рассвета социалистического строя не каждый режиссёр мог позволить себе такой ход мыслей и событий, даже легко ускользающих. Эти слова – «Это не важно!» – приводят в ступор и Санджара, в порыве «оцепенения» и ревности он представляется Тимурю тем самым Андреем. Далее происходит то, что в современном кинематографе называется мини-«флешбэком», режиссёр подчёркивает мотивацию поступка героини. Её молодой человек с сигаретой в руке отходит в сторону, курносая красавица Лена, со всей своей простотой и обаянием произнося: «Эх, капитан, капитан», пытается дотронуться до Санджара, на что тот просто уходит, причём уходит раз и навсегда. Выйдя из кинотеатра, он оказывается на самом краю отчаяния, в пучине «горестной» бездны, в «трясине» безответной любви.

Ночной мрак освещает лишь свет уличных фонарей и фары проезжающих машин. Звук удара по консервной банке, катящейся по асфальту от бегущего от разомкнутых объятий любви юноши, под стаккато пианино и медной диссонансирующей местами трубы, резко обрывается под «аккомпанемент» скрежета тормозов. Всего один шаг отделял его земную жизнь от вечной, он заходит в салон автобуса, который минуту назад его же чуть и не задавил. Далее та же музыкальная тема его внутреннего мира продолжает звучать, но уже в салоне движущегося городского автобуса. Вербальная кульминация действия – это обращение Санджара к двум напротив него сидящим школьницам: «Любовь – “мура” всё это. Эх, девушки, не верьте вы в это дело. Всё это такой обман. Такое притворство. Что даже жить не хочется». Далее на берегу реки будет лишь горечь, печаль и разочарование от первой любви.

Вторая часть трилогии «Нежность» под названием «Лена» начинается со знакомой музыкальной темы, шума веселья, рева автомобилей и «гогота» молодёжи – одним словом, с яркого аудиохудожественного украшения. За рулём дорогой машины – молодой преуспевающий инженер Тимур, рядом на переднем сиденье его возлюбленная Лена. Они едут со своими друзьями за город на отдых. По пути, под закадровые звуки трубы и в сопровождении мажорных духовых, их нагоняет и под крики «горько» обгоняет свадебный кортеж. В машине разворачивается диалог, который начинает Тимур с Леной, внезапно он его обрывает, и его эмоциональный «рубёж» становится на пределе (появляется ненавязчивое впечатление того, что с такой особой как Лена, не каждый смог бы говорить на серьёзные темы). Далее следует тривиальное сюжетное решение: Тимур нервно «отрывается» на авто и во всю «даёт» по газам, «адреналин и скорость» – классика жанра. Отчаянный накал и «всплеск» обстановки разряжает разговор Тимура с другом, который просто попросил его: «Старик, нельзя ли без лихачества?», в ответ короткое: «Боишься?», на что друг остроумно отвечает: «Ну, просто мне спешить некуда. Знаешь, на свои похороны я всегда успею».

Следующий сюжет, а вернее – его «элемент», станет парадоксальной развязкой в самом конце фильма, но не будем забегать вперёд. Преградивший им дорогу шлагбаум с надписью «объезд», на что ребята заявили: «Объезд? Объединим!», заставляет их повернуть в поле, но поднявшийся столб пыли вынуждает их вернуться. В открытом кабриолете все чихают и кашляют от пыльного «ненастья», Лена вытирая своё лицо, протягивает Тимурю носовой платок, чтоб тот протёр свои солнечные очки от слоя пыли. Этот «знаковый» носовой платок со «слониками», как назовёт его Тимур, или, говоря профессиональным языком, реквизит, случайным образом остаётся у него. Позже, придя в себя, ребята дружно принимают решение, что поездка не отменяется и они едут к бабушке их общего друга

Марата. Именно внучка этой бабушки по имени Мамура и станет следующим звеном сюжетной «цепочки». Приехав к бабушке, все занимаются своими делами: Тимур «копается» в моторе своего «железного» коня-кабриолета, Мамура приносит ему ведро воды. Под щебетание птиц и «акустику» кишлака слово за слово начинается обычное общение двух людей. Девочка обращает внимание Тимура на то, что он испачкал лицо. Ремонтируя машину, он просит её вытереть лицо платком, «торчащим» из переднего кармана рубашки (тот самый платок со «слониками»). Это был второй «шаг» к кульминации этого реквизита. Не менее интересны с точки зрения драматургического развития и звукового решения сцены похода ребят за лечебными травами для бабушки, где действия будут разворачиваться то в пещере, то на развалинах старой крепости, то на реке. Так, например, эмоциональна сцена на развалинах крепости, где до этого Лена, как всегда играючи и с присущей ей лёгкостью, отвергает предложение Тимура и остаётся одна. Испугавшись, она начинает искать его. Её метания и душераздирающие крики «Тимур!» заставляют усомниться и задуматься вновь и вновь. А может, всё-таки она испытывает к нему чувства?

Эмоциональный «лифт» напряжённости этого момента достигнут в первую очередь за счёт звуковой «пустоты»: умолкает пение птиц, слышны лишь истошное дыхание, тяжёлые всхлипы бегущего человека и его крик «души» – надрывно произносящий имя Тимур. Это всё прерывается полупшепотом и тихим ответом Тимура: «Что?», после чего мы слышим лишь паузу, мир замер, а вокруг тишина, он спокойно и, уставши, добавляет: «Ну, что тебе?». Ответ всё возвращает «на круги своя»: её – «Нет, ничего» – и уход, как будто она проходила мимо, морально «убивают» Тимура ещё больше и оставляют его наедине с «минорным» пианино, который приводит нас к живописному руслу реки, где Тимур делится наболевшим с Мамурой. Он рассказывает ей историю, а вернее, рассказ французского писателя Анри Барбюса с одноименным названием «Нежность» – под продолжающийся аккомпанемент сентиментального пианино, который гармонично подхватила флейта. И под весь этот драматургический звуковой «колорит» мягкого, монотонного голоса с болью, вздохами героя и, конечно же, мощное музыкальное наполнение мы видим радость и счастье окружающих Тимура людей, а именно – детей, играющих на мелководье, влюблённых пар, катающихся на велосипедах. Игриво парящий воздушный «змей» также задаёт линию гармонии.

Заключительная часть трилогии. Просторный школьный класс, идёт урок, за партой у открытого окна Мамура со своими грёзами и «юными» мыслями. Эту сцену можно было бы назвать «Мамура и Узакон», последний отправлял ей записки школьной почтой под названием «передай другому», а в ответ получает взаимность на клочке бумаги с изображением пораженного стрелой Амура сердца. Далее мы видим размеренную жизнь

села, красивую влюблённость молодёжи, но всё меняет почтальон, а вернее, первая полоса газеты, которую он приносит в дом Мамуры. Объявление о том самом «Молодёжном карнавале», о котором ей когда-то рассказывал Тимур, под дуэт электрической гитары и «мягких» духовых, манит её в город. Она будет оглядываться на Узакова, словно «пробуждаясь» от звонка его велосипеда, но всё же огни большого праздника под названием «карнавал» заманят её в свои сети. Под тот же продолжающий звучать дуэт гитары и духовых она и направится в автобусе всё дальше от родного кишлака, погружаясь в свои девичьи мечты и фантазии.

Уже в городе, дождавшись Тимура у дверей конструкторского бюро с работы, они будут прогуливаться и разговаривать. Пройдя не так много, они «встретят» тот самый карнавал с первой полосы газеты. Ярко раскрашенные лица людей, акробаты в костюмах и масках будут петь, играть и веселиться, на миг она окунётся в их мир праздника, но лишь она одна. Мамура предлагает и даже уговаривает Тимура пойти на долгожданный карнавал, он «сухо» отказывается. Позже цепочка «знакового» платка возвращается и находит своего хозяина. Она возвращает ему тот самый носовой платок со «слониками».

Далее будет происходить трансформация и переполнение чувств. Мужские слёзы на лице, «разорванная» любовь в гримасах и душевные стоны, подчеркиваемые звучащими на экране шагами, «пустым» стуком мужских туфель от бетонных плит. Под тревожный зов трубы и ритмичные барабаны он стал рассказывать дрожащим голосом о гибели своей любимой. Далее, под эту же музыкальную тему зритель услышит предсмертное: «Хочу, чтоб было завтра». Эти последние слова Лены отзвучат в кадре несколько раз подряд. Вдруг к аудитории «врывается» закадровый задорный ритм электронной гитары, акустическая ударная установка задаёт ритм, играет весёлая мелодия кларнета, на экране – блеск бенгальских огней и лучезарная улыбка пританцовывающего Санджара. Барабанные переходы томов, дробь рабочего барабана, фортиссимо медных духовых, а также пение радостных людей, но в итоге предстаёт пред нами грустная и заплаканная Мамура. Кода фильма, её музыка как бы делает «вдох», становится приглушенной под горькое рыдание героини, кадры воспоминаний и некой ретроспекции заставляют «проснуться» киномузыку, заиграет тот самый, нам уже знакомый и уже в чём-то родной «Паганини», «чёс» родной гитары. Под весь этот «микст» эмоций всё смыкается на встрече двух незнакомых героев одного фильма – Санджара и Мамуры. Короткая и «тонкая» фраза во всех смыслах: «Девушка, не надо плакать», ставит точку этой трилогии. Карнавальная «взбудораженная» музыка сменяется медленной фортепианной мелодией, праздничное шествие, как ни странно, вписывается в это музыкальное «обрамление». Шум фейерверка и петард с глубоким смыслом заканчивают эту историю бытия.

Литература

1. *Абул-Касимова Х., Тешабаев Д., Мирзамухамедова М.* Кино Узбекистана. – Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1985. – 286 с.
2. *Кудрявцев С.* Снимать по-мировому [Электронный ресурс] // Национальный кинопортал Film.ru : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – 02.04.2002. – URL: <https://www.film.ru/articles/snimat-po-mirovomu>
3. *Тешабаев Д.* Киноискусство советского Узбекистана. – Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968.
4. Топ-30 лучших фильмов «оттепели» (1953–1968), или Болезненная попытка выделить любимое № 1 [Электронный ресурс]. – URL: <http://kinoumerlo.livejournal.com/3004.html>

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВОСПИТАНИЯ

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО ВАЖНЫХ КАЧЕСТВ СТУДЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ КАК ТВОРЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ

Вера Ильинична ФЛОРЯ

кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии факультета социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

Кристина Рамазовна ЛОСАБЕРИДЗЕ

аспирантка кафедры педагогики и психологии факультета социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: florya.vera@mail.ru

Статья посвящена специфическим особенностям профессиональной подготовки выпускников театральных специальностей как творческих личностей. Авторы анализируют дидактические требования и условия формирования профессионально важных качеств будущих актёров и режиссёров традиционными и инновационными методами обучения, выделяя среди них необходимость развития художественно-образного мышления с помощью ассоциативного обучения. Особое внимание в статье уделяется обоснованию творческой наблюдательности как профессионально важному качеству и способам её развития через специальные упражнения и личные дневники. Рассмотрены качества, выражающие эмоционально-ценностное и эстетическое отношение обучающегося актёра, режиссёра к действительности. Особое внимание уделяется процессу формирования самообразовательных умений работы над собой, над ролью. Авторы предлагают дальнейшее развитие такой отрасли, как театральная автодидактика.

Ключевые слова: профессиональная подготовка, студенты театральных специальностей, творческая личность, профессионально важные качества, художественно-образное мышление, воображение, ассоциативное обучение, наблюдательность, самообразование.

TO THE PROBLEM OF THE FORMATION OF PROFESSIONALLY IMPORTANT QUALITIES OF STUDENTS OF THEATRICAL SPECIALTIES AS CREATIVE PERSONALITIES

V. I. Floria, Ph.D. (Pedagogical Sciences), Professor of the Department of pedagogy and psychology, Faculty of social and cultural activities, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

K. R. Losaberidze, doctoral student of the Department of pedagogy and psychology, Faculty of social and cultural activities, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: florya.vera@mail.ru

The article is devoted to the specific features of professional training of graduates of theatrical specialties as creative personalities. The authors analyze the didactic requirements and conditions for the formation of professionally important qualities of future actors and directors by traditional and innovative teaching methods, highlighting the need for them to develop artistic and imaginative thinking through associative learning. Particular attention is paid to the substantiation of creative observation as a professionally important quality and ways of its development through special exercises and personal diaries. The qualities expressing the emotional-value and aesthetic attitude of the learning actor, the director to reality are considered. Particular attention is paid to the process of forming self-educational skills to work on themselves, on the role. The authors suggest the further development of such an industry as theatrical autodidactics.

Keywords: vocational training, students of theatrical specialties, creative personality, professionally important qualities, artistic-imaginative thinking, imagination, associative learning, observation, self-education.

Профессиональное образование будущих актёров и режиссёров – уникальный учебно-воспитательный процесс, направленный на развитие выпускников как уникальных творческих личностей. Содержание такого образования должно основываться на классической театральной культуре, свободе творчества, духовности и нравственности. Концептуальные положения профессионального образования будущих актёров и режиссёров, разработанные в отечественной театральной педагогике, представлены в трудах Е. Б. Вахтангова, А. А. Гончарова, Б. Е. Захавы, Ю. А. Завадского, В. С. Мейерхольда, В. И. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского, Г. А. Товстоногова и многих других. Профессионально-практическому аспекту образования будущих актёров и режиссёров уделяли внимание Д. М. Генкин, В. А. Триацкий, П. Ю. Тарасов, И. Г. Шароев, Н. Н. Ярошенко и другие.

Концептуальные и учебно-методические аспекты профессиональной подготовки студентов театральных специальностей в учебных заведениях рассматривались в научных трудах Э. Б. Абдуллина, Н. К. Баклановой, Н. С. Белой, Л. Г. Горюновой, А. Д. Жаркова, Л. С. Жарковой, Л. В. Зотовой, Л. С. Зориловой, А. Г. Казаковой, В. В. Королева, С. В. Левицкой, Л. С. Майковской, А. В. Наумовой, В. И. Флори, Т. В. Христидис и других авторов.

Как показывает проведённый теоретический анализ научно-методической педагогической литературы, на сегодняшний день в профессиональной подготовке студентов театральных специальностей применяется система традиционных и инновационных методов и средств обучения. Они отражают специфические особенности профильного обучения и последующей творческой работы будущих актёров и режиссёров.

Сложившиеся традиции профессиональной подготовки студентов театральных специальностей в России бережно хранят и воспроизводят основополагающие принципы и методы воспитания актёров отечественной театральной системы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, которая стала во всех отношениях – и организаторских, и творческих – мировой театральной школой.

Лучшие традиции отечественной театральной школы отражают процесс профессиональной подготовки будущих актёров и режиссёров как единый целостный процесс обучения и воспитания в вузе. Единство воспитания и обучения будущих актёров и режиссёров актуализирует значимость когнитивного, мотивационного, ценностно-смыслового, эмотивного и художественного компонентов формирования будущих специалистов как творческих личностей. В этом процессе целостность выражается в совокупности приобретаемых художественно-ценностных знаний о театре, драматургии, о музыке, природе творчества и о многом другом. Целостность выражается в формировании умений, навыков, установок, опыта профессиональной деятельности, общекультурных и профессиональных компетенций. В целостном подходе большое значение приобретает воспитательный аспект профессиональной подготовки, отражающий острую необходимость духовно-нравственного, эстетического, мировоззренческого развития, формирования художественных профессиональных идеалов будущих специалистов. Все эти качества выпускников театральных специальностей формируются в процессе воспитания и обучения в вузе и в процессе самостоятельной работы над собой.

Одним из императивов эффективной профессиональной подготовки специалистов в области театрального искусства является их формирование как творческих личностей с высоким уровнем развития гражданских, личностных и профессионально важных качеств. В этом процессе особое место занимает проблема активизации и развития фантазии, творческого воображения, прежде всего – художественно-образного мышления, так необходимого актёру и режиссёру для создания целостного сценического образа спектакля, передачи образа, рождённого в сознании драматурга. Художественно-образное мышление в театральном искусстве – коренной вопрос в познании глубинных процессов театрального творчества.

Проблемы формирования художественно-образного мышления достаточно обстоятельно изучены в философских и психологических работах.

В трудах Ю. П. Азарова, А. А. Аронова, Г. С. Батищева, А. В. Иконниковой, М. С. Кагана и других рассмотрены вопросы образной природы творчества и искусства в целом. В трудах Ю. Б. Гиппенрейтер и В. П. Зинченко детально разработаны вопросы образного мышления с точки зрения психофизиологии зрительного восприятия. Проблемы художественно-образного мышления, музыкантов, художников, дизайнеров разрабатывалась в трудах О. А. Авсиян, В. С. Кузина, О. И. Олонцева, В. А. Фаворского, В. В. Чижикова и других.

Однако необходимо отметить то, что художественно-образное мышление как основа деятельности творческой личности формируется в результате ассоциативного обучения, которому долгое время в нашей стране не уделялось должного внимания. Ассоциативная теория обучения берёт свое начало в XVII веке с работ Дж. Локка, который предложил термин «ассоциация» для более глубокого обоснования своих идей о чувственном познании. Дальнейшее методологическое развитие ассоциативная теория обучения получила в педагогической теории Я. А. Коменского: в его классно-урочной системе учебных занятий, «золотом правиле дидактики», дидактическом требовании наглядности обучения.

В советской педагогике классно-урочная система учебных занятий была достаточно широко распространена, но ассоциативная теория обучения плохо согласовывалась с материалистическими основами марксистско-ленинской теории и науки и официально не поддерживалась.

Современная зарубежная педагогика и психология полностью признаёт принципы ассоциативной психологии и педагогики как теоретической базы для объяснения процессов обучения. Целесообразность развития ассоциативного обучения достаточно убедительно освещена и в российских психолого-педагогических исследованиях в русле обоснования инновационных технологий обучения. В этом ряду П. М. Эрдниева, Б. П. Эрдниева, которые разрабатывали вопросы укрупнения дидактических единиц усвоения учебного материала и интенсификации обучения на этой основе. Также показателен опыт применения идей ассоциативного обучения в педагогических технологиях В. Ф. Шаталова, С. Д. Шевченко, С. Н. Лысенковой, Е. Н. Ильина, Т. И. Гончаровой и других. Различные аспекты ассоциативного обучения рассмотрены в контексте развития творческого воображения в психологии творчества. Развитие образной компоненты мышления как психического познавательного процесса рассматривается в связи с исполнительской деятельностью студентов-музыкантов, вокалистов (Е. А. Рыкунова), художников, дизайнеров (О. И. Олонцев). Однако развитие художественно-образного мышления на основе ассоциативного обучения мало анализируется в научной литературе, так же как и вопросы подготовки современных студентов театральных специальностей в вузах культуры.

Наличие широкой научно-теоретической базы не даёт нам основания считать решенным вопрос о содержании понятия «художественно-образное мышление». Это научное понятие в театральном творчестве приобретает особую значимость и специфику, которая вытекает из синтетической природы театра, результатом чего является накопление определённого эмоционального опыта и выработка на основе ассоциативных связей способности актёра отражать данный опыт на сцене. В педагогической теории и практике исследование закономерностей развития и проявления художественно-образного мышления обуславливает процесс профессиональной творческой подготовки и воспитания неповторимой личности актёра и режиссёра. Мы глубоко убеждены в том, что эта подготовка должна быть направлена на воспитание актёров, режиссёров, творцов посредством обогащения их духовного художественно-образного мира, без подавления личности обучающегося и жёсткой стандартизации.

В структуре профессиональных компетенций особое значение имеют высокий уровень развития профессионально важных качеств будущих специалистов в области театрального искусства. Например, к числу специфических и профессиональных качеств будущих актёров и режиссёров относится творческая наблюдательность и умение её проводить. Это качество способно обеспечить достижение высоких творческих результатов в будущей профессиональной деятельности. Именно наблюдение остаётся первичным источником вдохновения театрального артиста. Черты, присущие отдельным людям, житейские сцены, увиденные в реальной жизни, представляют собой мерило объективности будущего образа. Только с этими воспоминаниями актёр может сверяться в процессе построения образа и непосредственно во время игры на сцене.

Исследование проблемы наблюдательности как профессионально важного качества проводилось применительно к профессиям юриста, врача, учителя, психолога в зарубежной и отечественной науке. Первым предпринял попытку описать психологические особенности процесса наблюдения отечественный ученый М. Я. Басов [2]. Большой вклад в разработку содержания понятия «педагогическая наблюдательность» внесли П. П. Блонский, Б. Г. Ананьев, А. К. Маркова, К. И. Кислова и другие. И. В. Кульковой разработаны особенности функционирования и развития психологической наблюдательности кадров государственной службы, раскрыты условия функционирования, структура, условия, факторы и механизмы развития различных компонентов психологической наблюдательности.

Следующим этапом в исследовании психологической природы наблюдательности явилось изучение влияния наблюдательности на прогностические способности специалистов различных областей. В наибольшей степени эта идея была реализована в работах Л. А. Регуш [5]. Различия в структуре и содержании понятия наблюдательности, выделение эмпа-

тийного компонента представлены в трудах А. А. Бодалева, Л. Д. Ершовой, Л. И. Морисовой и других.

Большое значение наблюдательности как профессионально важному качеству актёра уделяли многие театральные деятели, среди которых такие величины, как К. Станиславский, М. Чехов, В. Мейерхольд. Многие режиссёры создавали весьма успешные системы тренировок и упражнений для развития профессиональной наблюдательности у будущих актёров.

Анализ театроведческой и психолого-педагогической литературы позволяет нам сделать вывод о том, что актёрская и режиссёрская наблюдательность тесно связана с особой сенсорно-перцептивной организацией психических познавательных процессов: внимания, воображения, фантазии, актёрской памяти, что способствует творческому развитию личности будущего актёра, режиссёра. Без развития творческой наблюдательности невозможно усвоение, переработка и воспроизведение информации, создание театральных образов.

В процессе освоения актёрского мастерства обнаруживается диалектическая взаимосвязь между наблюдательностью и вниманием. Наблюдательность формирует интерес к изучаемым объектам, окружающим людям, откуда будущий актёр черпает материал для будущих образов, что, в свою очередь, влияет на активизацию и развитие актёрского внимания, режиссёрского мышления, памяти. Высокого уровня наблюдательности можно достичь только путём сосредоточения объёма и концентрации внимания с помощью активных методов обучения. Однако для полноценного и эффективного формирования наблюдательности как профессионально важного качества личности будущего актёра, режиссёра необходима специальная подготовка будущего специалиста и разработка методики формирования этих умений. К. С. Станиславский постоянно говорил своим ученикам, что наблюдательность – это фундамент для творческого воображения актёра [см.: 9, 10]. Он советовал актёрам и режиссёрам записывать в личные тетради (дневники творческих наблюдений), фиксировать то, что поражает в жизни их фантазию и воображение. Станиславский замечал, что актёры могли бы в этом смысле брать пример с А. П. Чехова или Е. Б. Вахтангова. В этих записях могут быть зафиксированы разные проявления человеческих чувств (в интонациях, мимике и жестах), внешность людей, их одежда, привычки поведения, манеры, разговоры, отдельные «словечки» и даже целые диалоги, удивительные по своей выразительности жизненные мизансцены, описания различных мест, происходящих событий, отдельных предметов, явлений природы и т.п.

Очень важно, чтобы студенты, будущие актёры и режиссёры, научились вести эти записи, чтобы их дневники творческих наблюдений были лаконичны, крайне конкретны и несли образно-чувственный характер. Здесь

большое значение имеют выразительные детали, мелочи, которые действуют на наши органы чувств, вызывают образные представления о предмете, помогают запомнить этот предмет, чтобы в случае необходимости его можно было бы с лёгкостью восстановить в своём воображении и на сцене.

Формируя в учебном процессе вуза профессионально важные качества, составляющие фундамент профессионального мастерства, следует обращать внимание на качества, выражающие эмоционально-ценностное и эстетическое отношение обучающегося актёра, режиссёра к действительности. Так, К. С. Станиславский пишет о качествах, с помощью которых актёр создаёт свои неповторимые образы: художественный вкус, широкий кругозор, наблюдательность, сценическое внимание, сценическая свобода, сценическое самочувствие, творческая фантазия и воображение, умение перевоплощаться, характерность, органичность, сценическое обаяние, сценическое общение, эмоциональная память, самоконтроль, чувство правды [10].

Н. В. Рождественская подчёркивает важность таких черт личности актёра, как эмпатия, эмоциональность, пластичность эмоциональных реакций, социальная смелость и способность к саморегуляции, внутренняя свобода, артистичность, независимость, доброжелательная общительность, новаторство, работоспособность и творческая воля [7]. Изучая диагностические аспекты актёрских способностей, Н. В. Рождественская пишет о следующих профессионально важных качествах актёра: творческий потенциал, сценический темперамент, психомоторика, эмоциональная отзывчивость на образ, воображение, пластическое воображение [6].

Обобщая вышесказанное, на наш взгляд, с учётом современных требований, можно также выделить важность формирования таких качеств будущего актёра, как харизматичность, эрудированность, демонстративность, стрессоустойчивость, работоспособность, музыкальность, органичность, лидерство, отзывчивость, честолюбие и стремление к успеху, развитое чувство наблюдательности, актёрская память, гибкость мышления и тела, ораторские способности, сценическая свобода, хорошая дикция, развитое воображение, логическое, ассоциативное, художественно-образное мышление. В театральных профессиях через творческий потенциал, психофизику, духовные и физические основы природы артиста выражается его мастерство. Например, тело актёра, его эмоции, мысли, сценическая речь выступают в качестве основного инструмента, продукта его творческой деятельности. Профессиональное мастерство актёра трудно измерить с помощью конкретных компетенций, подробно расписанных в государственных стандартах, на что мы обращали уже внимание в других работах [11]. В то же самое время профессиональная компетентность будущего актёра формируется в вузе и обеспечивается, с одной

стороны, в процессе освоения различных гуманитарных и специальных учебных дисциплин, а с другой – в процессе изучения и взаимодействия с другими людьми, путём накопления определённого опыта и выработки способности его отражения на сцене, в развитии своей актёрской наблюдательности, телесной, эмоциональной пластичности.

Следует отметить ещё одну особенность организации учебно-творческого процесса, отражающую специфические особенности профессиональной подготовки будущих актёров и режиссёров. В процессе профессиональной подготовки в вузе необходимо учитывать фактор постоянно и динамично изменяющегося современного мира, а соответственно – уделять внимание формированию способности студентов к самообразованию, с той целью, чтобы будущий актёр или режиссёр мог считывать изменяющиеся тенденции общества для более полной и узнаваемой реализации образа на сцене. Ведь искусство должно отражать реальную жизнь, её противоречия, но в обобщающей художественной форме через знаково-символический язык театра. Связующим звеном в этом русле выступает идея театральной автодидактики. Традиционная дидактика, равно как и инновационные исследования в этой области, ориентированы, как правило, на педагога. Но обращение к внутренней позиции студента, реальная значимость его активности в образовательном процессе требуют развития личности самого студента – актёра, режиссёра. Для этого необходимо создание основ театральной автодидактики (от греческих слов *autos* – ‘сам’ и *didaktos* – ‘обученный’), то есть дидактики для самого студента-театрала, с целью осуществления процесса самообучения, работы над собой, над ролью, не методом проб и ошибок, а целенаправленно, под руководством педагога. Автодидактические знания и умения позволят студенту развиваться как активному специалисту, самостоятельно решать многие творческие задачи. Работа над собой формирует творческую рефлексию, столь необходимую для творческих специальностей, когда возникает опасность самовосхваления или «звёздной болезни». Работа над собой развивает способность к самооценке и самоконтролю, саморегуляции и самоуправлению. Работа над собой способствует формированию опыта решения учебных и профессиональных ситуаций, выработке творческих стратегий.

Таким образом, необходима динамичная организация профессиональной подготовки студентов в учебно-творческом процессе вуза, при которой целенаправленно будут сочетаться элементы обучения, воспитания, формирования профессионально важных качеств, самостоятельности и активности студентов. Главное, как можно внимательнее и полнее раскрыть индивидуальность студента-театрала, развивать в каждом будущем актёре или режиссёре именно ему присущие творческие способности и оригинальный творческий почерк.

Литература

1. *Бакланова Н. К., Зотова Л. В.* К проблеме музыкальной подготовки режиссёров театрализованных представлений // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 209–214.
2. *Басов М. Я.* Методика психологических наблюдений над детьми. – Москва ; Ленинград : Госиздат, 1926.
3. *Кипнис М. Ш.* Актёрский тренинг : Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером. – Москва : АСТ ; Астрель ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2011. – 249 с.
4. *Олонцев О. И.* Художественно-образное мышление как составная часть педагогической модели подготовки специалиста-дизайнера // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 1. – С. 117–121.
5. *Регуш Л. А.* Практикум по наблюдению и наблюдательности. – 2-е изд., исправленное и дополненное. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 208 с.
6. *Рождественская Н. В.* Диагностика актёрских способностей. – Санкт-Петербург : Речь, 2005. – 180 с.
7. *Рождественская Н. В.* Проблемы сценического перевоплощения : учебное пособие. – Ленинград : Изд-во ЛГИТМиК, 1978. – 130 с.
8. *Рыкунова Е. А.* Педагогические основы формирования художественно-образных представлений у вокалистов в процессе изучения оперных партий // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 228–235.
9. *Станиславский К. С.* Актёрский тренинг : учебник актёрского мастерства / [предисл. сост. Г. Кристи]. – Москва : АСТ [и др.], 2010. – 448 с.
10. *Станиславский К. С.* Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2008. – 480 с.
11. *Флоря В. И., Лосаберидзе К. Р.* Особенности реализации компетентностного подхода в процессе профессиональной подготовки студентов театральных специальностей // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 2 (76). – С. 172–180.

ТЕХНОЛОГИИ СОБЫТИЙНОГО МАРКЕТИНГА В ИНДУСТРИИ ДОСУГА МОСКВИЧЕЙ: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Ирина Алексеевна ГЕРАСИМОВА

кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: gerasimova-ira@mail.ru

Валерия Алексеевна ЛИТВИНЕНКО

магистрант кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: litvinenkova95@mail.ru

Авторы анализируют современные условия развития event-технологий в учреждениях культуры города Москвы. Рассматривается новый подход к построению городской среды, инновационные методы управления социально-культурной жизнью горожан. Приводится сущностная характеристика event-технологий как особого механизма организации социально-культурных событий и мероприятий в современных условиях развития культурной индустрии города. Показаны перспективы развития культурной индустрии мегаполиса, основанной на интеграции государственных и коммерческих учреждений культуры. Актуальным является клиентоориентированный подход в организации и реализации социально-культурных проектов и мероприятий, что способствует изменению статуса потребителя культурных услуг, а именно – потребитель – посредник – активный гражданин – креативный класс.

Ключевые слова: специальное событие, проектные технологии, социально-культурная деятельность, event-технологии, учреждения культуры, event-менеджмент, культурная индустрия, событийный маркетинг, потребительской активности, социально-культурная активность личности.

TECHNOLOGY EVENT MARKETING IN THE LEISURE INDUSTRY MUSCOVITES: A SOCIO-CULTURAL ANALYSIS

I. A. Gerasimova, Ph.D. (Pedagogical Sciences), Associate Professor of Department of social and cultural activities, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: gerasimova-ira@mail.ru

V. A. Litvinenko, graduate student of the Department of social and cultural activities, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: litvinenkova95@mail.ru

The authors analyze the current conditions for the development of event-technologies in cultural institutions of the city of Moscow. Discusses a new approach to the construction of the urban environment, innovative methods of management of social

and cultural life of citizens. Is the essential characteristic of event-technologies as a special mechanism of the organization of social and cultural events and activities in modern conditions of development of cultural industry of the city. The prospects of the development of cultural industry of the metropolis, based on the integration of public and commercial cultural institutions. Pressing is a customer-oriented approach in the organization and implementation of social and cultural projects and activities that contributes to changing the status of the consumer of cultural services, namely the consumer mediation – an active citizen – the creative class.

Keywords: special event, design technology, social and cultural activities, event technology, cultural institutions, event management, cultural industry, event marketing, consumer activity, social and cultural activity of the individual.

Современные подходы к применению маркетинговых коммуникаций в учреждениях социально-культурной сферы и индустрии досуга предполагают расширение инструментария по взаимодействию специалистов с потребителями. Одним из наиболее развивающихся инструментов маркетинговых коммуникаций является событийный маркетинг, ориентированный на создание специальных событий и мероприятий.

Коммерческий сектор креативной экономики всё чаще и активнее использует данный инструмент. Телеканалы и музыкальные радиостанции проводят церемонии награждения [14], культурные кластеры создают мультимедийные выставки [15] – эти проекты становятся настоящими событиями для жителей Москвы. Аналогичная ситуация наблюдается и в государственном секторе производства культурных услуг.

Например, для московского мегаполиса стало характерным проведение множества акций, направленных на популяризацию деятельности учреждений культуры и привлечение внимания к предоставляемым населению культурным услугам [3]. Наиболее известными, посещаемыми акциями за последние несколько лет стали: «Ночь в музее», «Библионочь», «Ночь в театре», «Ночь искусств», фестиваль «Круг света» [12]. По данным сайта Института социально-культурных программ, «Библионочь 2015» посетили 150 тысяч человек, а «Ночь в музее» – около 7% москвичей, что составило более миллиона человек. Интерес к необычному формату типичен для тех, кто не посещает музеи в обычные дни из-за высокой занятости. А в рамках акции можно посетить места в вечернее время и к тому же бесплатно [13].

Организация специальных событий является маркетинговой технологией и эффективным средством коммуникации. Особенно это заметно в условиях скептического отношения к рекламе и снижения потребительской активности на рынке рекламных услуг. Событийный маркетинг представляет собой технологический комплекс, применение которого способно вызвать яркий эмоциональный отклик у потребителя, вовлечь его в деятельность и создать положительное впечатление и мнение о производителе культурного продукта.

Event-технологии как инструментарий событийного маркетинга активно используются в социально-культурной деятельности учреждений культуры мегаполиса, способствуют решению управленческих проблем, формированию позитивного имиджа организаций и поддержанию их конкурентоспособности на рынке культурных услуг. Специальные события всё чаще выходят за рамки исключительно практического применения, а в последние годы стали предметом научных исследований. Технологии включения личности в организацию событийных мероприятий рассматриваются в исследованиях Н. Зеленцовой, Ф. Котлера, А. Е. Назимко, Г. Н. Новиковой, М. Сондера, Г. Л. Тульчинского, У. Хальцбаура, А. Н. Чумикова, А. Шумовича и других. Классификация специальных событий представлена в трудах Е. А. Кавериной, В. Л. Музыканта. Значение событийных коммуникаций в области теории культуры и культурной коммуникации мы можем проследить в трудах Я. Ассмана, Л. М. Баткина, Ж. Ле Гоффа, М. С. Кагана, Г. С. Кнабе, П. С. Гуревича, А. Я. Гуревича, Ю. С. Степанова, Й. Хейзинги, Н. А. Хренова, А. Я. Флиера, М. Ямпольского. Вопросы, связанные с реализацией социально-культурной активности личности, нашли отражение в трудах М. А. Ариарского, Г. М. Бирженюка, К. И. Вайсера, Т. Г. Киселевой, Ю. Д. Красильникова, О. Ю. Мацукевич, В. Н. Осташкина, Ю. А. Стрельцова, В. Е. Триодина, В. М. Чижикова, Н. В. Шарковской, Д. В. Шамсутдиновой, Н. Н. Ярошенко и других.

Однако практика использования потенциала event-технологий и событийного маркетинга в учреждениях культуры не в полной мере реализуется в культурной индустрии городов. Для понимания сущности event-технологий рассмотрим данное понятие более предметно.

Понятие *special events* (специальные события) упоминается в трудах основоположника теории маркетинга Ф. Котлера, где данное понятие рассматривается «как один из способов формирования имиджа организации, успех которого измеряется интенсивностью его освещения в средствах массовой информации [8]». В частности, А. Назимко отмечает, что «событие» в событийном маркетинге – это такое мероприятие, которое изменяет отношение целевых аудиторий к бренду и обладает в их глазах субъективной значимостью [11, с. 30]. Другой event-менеджер, А. Шумович, трактует специальное событие как «то, что отличается от повседневности и обычной жизни [22]».

Думается, что сопоставление различных подходов к трактовке феномена event-технологий будет способствовать формированию эффективной системы их использования.

В работах зарубежных и российских практиков и учёных данные технологии рассматриваются с точки зрения культурологического, социологического, управленческого и маркетингового подходов. С точки зрения культурологии, понятие «ивент» тесно связано с понятием церемонии,

обряда, ритуала, торжества. Член Международной ассоциации профессиональных организаторов мероприятий Джо Голдблатт определяет событие как «уникальный отрезок времени, проводимый с использованием ритуалов и церемоний для удовлетворения особых потребностей [цит. по: 22]». В трудах других учёных это понятие определяется как «мероприятие, происходящее в пределах одного сообщества, имеющего потребность или желание отметить “особенности” своей жизни или истории»; как «событие, призванное собрать людей вместе для того, чтобы отпраздновать, продемонстрировать, поклоняться, чтить, помнить, общаться ... [19, с. 32–34]». Это событие, предполагающее выражение культуры определённого сообщества посредством определённых символов и знаков. В контексте данного подхода «ивент» – это деятельность, направленная на транслирование культурных ценностей социума, характеризующаяся использованием ритуалов и традиций. В рамках социологического подхода «ивент» можно описать как профессиональный феномен социальной сферы. Компетенции и профессиональные качества сотрудников отрасли влияют на организацию социально-культурной деятельности населения. Event-менеджмент становится актуальным комплексом механизмов и инструментов для обеспечения этого процесса. Н. Н. Старцева [19] отмечает функциональное разнообразие event-менеджмента в профессиональной деятельности. В зависимости от масштабов проекта, государственного задания и возможностей учреждений специалисты могут выступать event-менеджерами, выполняющими также функции продюсеров, координаторов, маркетологов. В соответствии с рассматриваемым подходом event-технологии выступают механизмом функционального координирования всех специалистов, причастных к созданию и проведению специального события. В рамках управленческого подхода «ивент» может рассматриваться с точки зрения функций художественно-творческой деятельности и её составляющих. С точки зрения функций менеджмента (планирования, контроля, организации) событие выступает как спланированное и управляемое мероприятие, осуществляемое подготовленной группой профессионалов, посредством которого достигаются социально-культурные и другие цели и задачи [10]. Event-менеджмент может стать эффективным инструментом в арсенале менеджера социально-культурной деятельности, его можно использовать как средство развития сферы культуры, а также для достижения определённых целей. В контексте маркетингового подхода «ивент» характеризуется такими функциями, как аналитическая, производственная, сбытовая [6, с. 117].

С развитием рыночных отношений социально-культурная деятельность вплотную приблизилась к маркетинговым технологиям, в основании которых лежит проблема поиска и удовлетворения потребностей отдельных граждан или социальных групп. Задача маркетинга – способствовать орга-

низации обмена и коммуникации продавца и покупателя, в результате чего удовлетворяются определённые потребности и желания индивида [2, с. 4]. Специальные события становятся наиболее эффективным средством коммуникации с внешней и внутренней средой организации. При скептическом отношении людей к рекламе они представляют собой именно тот инструмент, который способен создать положительное впечатление и мнение о производителе культурного продукта и вызвать у участника яркий эмоциональный отклик. В рамках данного подхода «ивент» трактуется как событие, направленное на получение определённых социальных, финансовых результатов и удовлетворение конкретных потребностей людей. А. Манихин определяет два понятия: интегрированных маркетинговых коммуникаций (интеграция деятельности различных департаментов компании на основе общей маркетинговой стратегии, внутренней и внешней маркетинговой среды) и интегрированного брендинга (акцент на центральном статусе бренда, в основе которого находятся ценности) [10]. Использование интегрированных маркетинговых технологий позволяет определять существующие культурные запросы населения. Интегрированный брендинг может выступать вспомогательным средством для повышения уровня привлекательности учреждений.

Event-менеджмент представляет собой «алгоритм планирования, разработки и проведения ивент-маркетинга, реализуемый посредством ивент-проекта как комплексной программы спецмероприятий, объединённых общей целью [1, с. 202–207]». Event-маркетинг выступает как «инструмент интегрированных маркетинговых коммуникаций [1, с. 202–207]». Его функция заключается в организации и проведении мероприятия, эмоционально воздействующего и устанавливающего прочную ассоциативную связь между брендом и целевой аудиторией [1, с. 202–207]. Основной целью любого события (частного, корпоративного, массового) является не просто привлечение внимания и информирование, но формирование лояльного, эмоционально положительного отношения к бренду (образу, репутации, имиджу личности или компании, товара или услуги) у целевой аудитории (потребителей, сотрудников, партнёров, общественности). Event-маркетинг – перспективное направление, позволяющее организациям повысить уровень конкурентоспособности на рынке, увеличить прибыль и уровень лояльности клиентов и партнеров. Event-технологии как инструмент интегрированных маркетинговых коммуникаций позволяют производителю культурного продукта добиться расширения аудитории, установления партнёрских отношений, повышения привлекательности имиджа. Специальное событие создаёт крепкие связи между участником и организатором, воздействуя на эмоциональную сферу человека. Используя event-технологии в социально-культурной практике, учреждение сможет повысить свой имидж и «укрепить позиции» на рынке культурных услуг.

Различные подходы дают комплексное представление о содержании «ивента» и функциональности специального события, что даёт возможность рассматривать данный феномен с точки зрения его технологической сущности. Содержательное наполнение термина «технология» требует трактовки в качестве способа применения теоретических выводов социально-культурной деятельности в практических целях. Актуальность интеграции event-технологий в организацию социально-культурной деятельности учреждений культуры мегаполиса подчёркивает и тот факт, что сегодня важной задачей является повышение активности горожан, развитие их гражданской инициативы и вовлечённости в решение социальных проблем. Организация специального события является инструментом, который способствует решению данных задач.

Возвращаясь к проблеме привлечения внимания потребителя к учреждениям культуры, отметим, что, в соответствии с получившей в последние годы распространение концепцией интегрированных маркетинговых коммуникаций, все действия организации имеют значение с точки зрения расширения её аудитории. Основная деятельность учреждений культуры – создание мероприятий и проектов, которые должны становиться событиями, иначе они останутся незамеченными. Поэтому важно учитывать технологические характеристики методики организации и проведения «событийных» мероприятий. Успех контактов с посетителями возможен при *соблюдении принципов*: корректного, деликатного подхода, тёплого приёма и профессионального обслуживания. Необходимо помнить основные правила современного делового общения, начиная с дружеского зрительного контакта, вежливого приветствия и заканчивая поиском общих точек соприкосновения.

1. Для того чтобы мероприятие стало событием, оно должно соответствовать *комплексу условий*: быть привлекательным для СМИ и других информационных источников, в том числе освещаться в сети Интернет, поскольку электронные средства массовой информации являются одним из важных инструментов формирования духовного мира, ценностных ориентаций, социальных установок молодых людей [5, с. 96–102]; создатели должны обладать высоким уровнем компетентности в области подготовки и проведения мероприятий, для того чтобы обеспечить качественное наполнение и высокий уровень организации.

Особым пунктом организации мероприятий является выбор каналов распространения информации о нём. Для этого необходимо проводить тщательный анализ средств коммуникации: определить охват, доступность, стоимость, управляемость, авторитетность, сервисность канала и целевую аудиторию. Часто реклама мероприятий в учреждениях культуры сводится к одной или двум афишам в самих учреждениях культуры и на официальном сайте. Внедрение механизмов продвижения сможет способ-

ствовать «узнаванию» бренда и повышению его статуса среди «клиентов». Необходимо помнить и о значимости участия в городских программах, акциях, культурных форумах и т.п.

2. В ходе мероприятия необходимо учитывать интересы зрителей и их потребности. Организаторы событий должны анализировать как социально-культурные, так и витальные потребности человека. Необходимо тщательно анализировать характеристики аудитории: возраст, пол, потребности каждого сегмента целевой аудитории. Изучать социально-культурные запросы населения. Культурный продукт должен удовлетворять потребности посетителей. И поскольку ценность социально-культурной деятельности обуславливается свободой выбора [7, с. 56], участники события должны иметь возможность самовыражения, должны ощущать комфорт во время его проведения и испытывать интерес к происходящему.

3. При организации мероприятий большое значение имеет организация пространства и инфраструктура. Необходимо предусмотреть зоны отдыха для посетителей, точки питания, работу туалетов, а также, если необходимо, обеспечить деятельность спасательных служб. Эти факторы помогут в создании комфортной атмосферы для посетителя.

4. Должна быть выработана чёткая стратегия культурно-творческой и маркетинговой составляющих. Важно, чтобы событие становилось единым структурированным механизмом. Процесс его создания включает в себя: организационно-подготовительный этап, разработку плана, этап организации и контроля исполнения, а также оценку результатов, включающую и организацию обратной связи с потребителем культурных услуг.

5. Важным аспектом event-технологий является развитие сотрудничества с различными учреждениями и организациями, развитие партнёрских отношений и спонсорства. Такой подход позволит значительно расширить материально-техническую ресурсную базу мероприятия и значительно улучшить его качество.

6. Техническое оборудование площадки мероприятия предполагает использование современных аудиовизуальных средств для сопровождения текста, голоса, действия на площадке, например, компьютеры, проекторы, световые инсталляции, звуковое оборудование, дымовые машины и другие [21, с. 150]. Мультимедиа позволяют полностью «погрузить» посетителя в атмосферу происходящего. Важно не только эстетическое оформление пространства (материалы, ткани, стулья и т.п.), но и способы передачи информации, способствующие включению участников в творческую деятельность.

7. Необходима тщательная работа по подготовке персонала мероприятия. Организаторы должны уметь осуществлять личную коммуникацию, обеспечить определённый уровень комфортного общения, быть полностью информированными обо всём, что происходит на мероприятии.

Важно, чтобы у команды организаторов было единое видение мероприятия, что в результате позволит достичь слаженности в работе. Персонал должен быть подготовлен в процессе текущей работы, ответственен, высокоорганизован, быть способным к обдумыванию всего до мельчайших деталей. Группе организаторов необходимо равновесие умений и способностей. И грамотный руководитель должен сбалансировать таланты [4, с. 152].

Таким образом, использование event-технологий при создании социально-культурных мероприятий в учреждениях культуры может способствовать удовлетворению определённых потребностей жителей города, качественному наполнению деятельности участника (посетителя) во время мероприятия и формированию позитивного имиджа учреждения культуры. В современных условиях event-технологии являются интенсивно развивающейся социальной практикой деловой активности и культурной жизни общества, поэтому внедрение технологий в процесс организации социально-культурной деятельности населения в учреждениях культуры столицы, повышение компетентности специалистов в области создания событий в целом будут способствовать созданию культурного продукта высокого качества, отвечающего потребностям современного жителя московского мегаполиса. Думается, что использование событийного маркетингового инструментария позволит руководителям учреждений культуры и индустрии досуга предметно изучить и целенаправленно обеспечить развитие культурных интересов населения, активно привлекать жителей мегаполиса в культурные проекты, программы, мероприятия. Сфера культуры становится отраслью с высоким уровнем конкуренции, что накладывает на производителей социально-культурных услуг дополнительные функции, связанные с необходимостью уделять повышенное внимание качеству услуг, опираясь на обратную связь с потребителем; учитывать интересы и реагировать на изменяющиеся потребности различных социальных групп; расширять возможности ресурсной базы через установление партнёрских отношений, а также проводить достаточно серьёзную работу по продвижению предоставляемых услуг, используя современные маркетинговые инструменты.

Литература

1. Андрианова Н. А. Феномен «ИВЕНТ» в социальном и научном контексте // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2010. – №. 3. – С. 202–207.
2. Архангельская И. Б., Мезина Л. Г., Архангельская А. С. Интегрированные маркетинговые коммуникации : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Менеджмент» (квалификация (степень) «бакалавр»). – Москва : РИОР : ИНФРА-М, 2015. 170 с.

3. *Вайсера К. И.* Основные факторы формирования инновационного потенциала сферы культуры города Москвы // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив : материалы Международной электронной научно-практической конференции (Казань, 19–20 мая 2017 г.) / науч. ред.: Терехов П. П., Шамсутдинова Д. В., Мустафина Л. Ф. – Казань : Бриг, 2017. – С. 34–39.
4. *Вудкок М., Френсис Д.* Раскрепощенный менеджер : Для руководителя-практика : пер. с англ. / [вступ. ст. Л. И. Евенко]. – 2-е изд., перераб. – Москва : Дело, 1994. 320 с.
5. *Герасимова И. А.* Реабилитационные практики мегаполиса: социально-культурный анализ // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2015. – № 4 (19). – С. 96–102.
6. *Голубков Е. П.* Маркетинг для маркетологов // Маркетинг в России и за рубежом. – 2008. – № 4. – С. 104–121.
7. *Жарков А. Д.* Теория и технология культурно-досуговой деятельности : учебник для студентов и вузов культуры и искусств. – Москва : МГУКИ, 2007.
8. *Котлер Ф., Шефф Дж.* Все билеты проданы : стратегии маркетинга исполнительских искусств / [пер. с англ. Л. Акоюн, Е. Дубинец, С. Грохотов]. – Москва : Классика-XXI, 2004. – 687 с.
9. *Кузьмина А. Д.* Event-менеджмент в системе маркетинговых коммуникаций // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. – 2010. – № 5. – С. 116–119.
10. *Манихин А. А.* Событийный маркетинг: понятие, сущность и преимущества событийного маркетинга // Российское предпринимательство. – 2010. – № 3.
11. *Назимко А. Е.* Событийный маркетинг: руководство для заказчиков и исполнителей. – Москва : Вершина, 2007. – 282 с.
12. Официальный сайт Департамента культуры города Москвы [Электронный ресурс]. URL: <http://kultura.mos.ru>
13. Официальный сайт Института социально-культурных программ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.miscp.ru>
14. Официальный сайт Национальной телевизионной премии в области популярной музыки Муз-ТВ [Электронный ресурс]. URL: <http://premia.muz-tv.ru>
15. Официальный сайт центра «Artplay» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artplay.ru/events/van-gog-ozhivshie-polotna-20.html>
16. *Родионов И. М.* Профессиональная подготовка специалистов индустрии досуга в вузе культуры // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2014. – № 4 (15). – С. 16–20.
17. *Сондер М.* Ивент-менеджмент: организация развлекательных мероприятий : техники, идеи, стратегии, методы / пер. с англ. Д. В. Скворцова. – Москва ; Санкт-Петербург : Вершина, 2006. – 543 с.
18. *Суминова Т. Н.* Творческое предпринимательство в контексте формирования креативной экономики и региональной политики в сфере культуры и искусства // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2014. – № 1 (12). – С. 103–110.
19. *Старцева Н. Н.* Ивент-менеджеры как профессиональная группа: процесс

- формирования в современной России : дис. на соиск. учён. степ. кандидата социологических наук : 22.00.04 – социальная структура, социальные институты и процессы / Старцева Наталья Николаевна ; Уральский институт – филиал РАНХиГС при Президенте РФ. – Екатеринбург, 2014.
20. *Степанцов П., Чурсина Ю., Напреенко И.* Социологические исследования аудитории массовых культурных мероприятий в Москве в 2013–2015 годах. Ночь искусств 2014 и Новогодняя ночь – 2014/2015. – Москва : МИСКП, 2015.
21. *Тульчинский Г. Л., Герасимов С. В., Лохина Т. Е.* Менеджмент специальных событий в сфере культуры : учебное пособие / Санкт-Петербургский филиал Государственного университета «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета Музыки, 2009. – 381 с.
22. *Шумович А.* Великолепные мероприятия : технологии и практика event management. – 3-е издание. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2008. – 327 с.
23. *Ярошенко Н. Н.* Воспитательный потенциал современной индустрии досуга // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 4 (44). – С. 28–35.
24. *Ярошенко Н. Н.* Развивающая среда и социально-культурная деятельность в контексте педагогики культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 6 (50). С. 130–134.

НОВЫЕ КНИГИ

КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВАЯ ПРОГРАММА КАК ОБЪЕКТ И ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Владимир Иосифович СОЛОДУХИН

доктор педагогических наук, профессор кафедры теории и истории народной художественной культуры факультета социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: s-v-i-61@yandex.ru

Рецензия на книгу: *Тихоновская Г. С.* Теоретико-методологические основы технологии культурно-досуговых программ : монография. – Москва : МГИК, 2017. – 167 с.

Ключевые слова: технология культурно-досуговых программ, духовное воспитание личности, учреждение культуры, научные исследования.

CULTURAL-RECREATIONAL PROGRAM AS AN OBJECT AND SUBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

V. I. Solodukhin, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of Department of theory and history of folk art and culture, Faculty of social and cultural activity, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: s-v-i-61@yandex.ru

Review of the edition: *Tikhonovskaya G. S.* Teoretiko-metodologicheskiye osnovy tekhnologii kul'turno-dosugovykh program [The theoretical and methodological foundations of the technology of cultural and recreational programs]. Moscow, Publishing house of Moscow State Institute of Culture, 2017. 167 p.

Keywords: technology of cultural and recreational programs, spiritual education of personality, establishment of culture, scientific research.

Актуализация проблемы духовного воспитания личности, а также формирования гражданского общества в современных условиях возрождения и укрепления государственности в России представляется особо значимой. Острота этой проблемы особенно выявляется в условиях тотального распространения массовой культуры, несущей зачастую негативные тенденции нравственного, морально-этического и эстетического содержания. Кроме того, стремительное расширение доступности информации любого идеологического толка, разрушающей ментальные основы общества, тре-

бует альтернативных подходов к духовной стабилизации общества. Одним из таких подходов к решению проблемы является совершенствование и оптимизация досуговой сферы человека.

Досуг издревле являлся важнейшей составляющей жизнедеятельности человека, тяготеющего к формам жизни, имевшим культурное происхождение и духовное значение. В условиях исторически развивавшейся досуговой деятельности в индивидуальных, групповых и массовых формах особо выделяются своей социально-культурной значимостью массовые формы досуга, в которых, как правило, происходило формирование гражданского общества, установление объединяющих коллективных и социальных связей.

Современная культурно-досуговая программа является массовой формой и выступает самым существенным результатом деятельности учреждений культуры, однако как самобытная и самодостаточная форма культуры в научном плане специально не исследовалась. Представленная монография «Теоретико-методологические основы технологии культурно-досуговых программ» Г. С. Тихоновской существенно восполняет этот пробел.

Первая глава монографии посвящена анализу культурно-досуговой программы как культурной формы, относящейся к понятию «артефакт культурный», обладающей своими специфическими социально значимыми функциями, определяющими социальный статус данной формы в социокультурном пространстве общества, а также исторически сложившимися художественно-педагогическими основаниями, предопределившими особенности технологии программ, творческого мышления специалиста досуга и творческих методов организации культурно-досуговых программ.

Привлекает внимание научной новизной постановка проблемы оптимизации содержания культурно-досуговых программ на основе формирования информационной и авторской культуры специалистов досуга, технологии обеспечения органического единства художественных и педагогических компонентов в содержании программ.

Определённый научный интерес вызывает вторая глава монографии, в которой представлена авторская концепция структурно-типологического подхода к технологии культурно-досуговых программ, согласно утверждению автора, отвечающей критериям актуальности, новизны, целенаправленности, управляемости, воспроизводимости.

Выдвижение такой концепции обусловлено широким разнообразием функционирующих форм культурно-досуговой деятельности, требующих системного упорядочения. В связи с этим автор предлагает типологическую классификацию культурно-досуговых программ, наиболее оптимально соответствующую современной практике деятельности учреждений культуры.

Опираясь на широкий пласт научной литературы (С. С. Аверинцев, В. А. Абушенко, М. С. Каган, М. В. Казарова, М. В. Кларин, Р. Барт, Ж. Деррида, Клод Леви-Стросс), автор обосновывает теоретико-методологические основания структурно-типологического подхода к технологии культурно-досуговых программ, определяет социально-культурные предпосылки становления и развития типологии программ, представляет характеристику собственно типологии культурно-досуговых программ, что, несомненно, является новым взглядом и новым подходом к технологии культурно-досуговых программ.

Научный и теоретико-методический интерес представляет предложенная автором оригинальная методика оценки эффективности культурно-досуговых программ – «Рецензентский семинар», решающая комплекс задач: дополнение технологического процесса создания программы оценочным компонентом, завершающим его целостность; вооружение специалистов-практиков учреждений культуры рекомендациями по проведению мониторинга общественного мнения на предмет оценки эффективности проведённых культурно-досуговых программ; формирование профессиональной рефлексии будущих специалистов досуга на основе разработанной автором учебно-образовательной деловой игры, используемой в учебном процессе.

Монография Г. С. Тихоновской «Теоретико-методологические основы технологии культурно-досуговых программ», безусловно, дополняет и обогащает теорию и технологию культурно-досуговой деятельности, будет полезна студентам – бакалаврам и магистрам, обучающимся по профилю «Продюсер-постановщик культурно-досуговых программ», а также специалистам-практикам учреждений культуры.

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.

2. Объём статьи не должен превышать 15–16 тыс. печатных знаков, включая пробелы, но не более 20 тыс. знаков, включая пробелы.

3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (один абзац 100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках;

б) сведения об авторе: ФИО полностью, на русском и английском языках (на английском языке ФИО авторов представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, желательно использовать Систему транслитерации Американской ассоциации библиотек и Библиотеки Конгресса (ALA-L C)), место учебы и работы, занимаемая должность, контактный телефон (желательно и мобильный), электронный адрес;

в) рецензия научного руководителя и рекомендация кафедры, где выполняется работа, на бланке учреждения, с заверенной подписью (к статье на соискание докторской степени необходимо представить 2 рецензии специалистов в данной области).

5. Статьи принимаются в двух экземплярах – печатном и электронном. Распечатанный на бумаге текст должен быть идентичен тексту электронного варианта.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может находиться в редакционном портфеле до года. Отклонённые статьи не возвращаются и не рецензируются.

DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been previously published. The article should have a scientific novelty, should reflect the main results of the author's research, should correspond with the general direction of the magazine and should be interesting to a wide range of the Russian scientific community.

The article can include (if necessary) a minimum amount of tables, formulas, and plots. The article should include a conclusion. All abbreviations and scientific terms should be disclosed. You should not abuse the Internet sources. If their use is necessary you should give references in accordance with the rules of registration of bibliographic apparatus of scientific articles.

Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word, font – Times New Roman, size 14, spacing – 1,5.

2. The scope of article should not exceed 15–16 thousand printed characters, including spaces, but no more than 20 thousand characters, including spaces.

3. References should be located at the end of the article in the alphabetical order, bibliographic descriptions in the list should be drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article should be given in brackets.

4. You should add to the article:

a) the abstract (one paragraph of 100–250 words) in English and Russian, as well as keywords to an article in the Russian and English languages;

b) information about the author: full name, in the Russian and English languages (English name of the authors should be represented in accordance with one of the accepted international system of transliteration, it is desirable to use either the International Standard ISO 9:95 (GOST 7.79–2000) or the system of transliteration of American Library Association and the Library of Congress (ALA-LC), place of study and work, position, telephone number (preferably a mobile), e-mail;

c) review and recommendations of the supervisor of the Department where the work is performed in a form of the institution with certified signature; 2 reviews from the specialists in the certain filed should be added to the article for a reward of Doctorate.

5. Articles are accepted in two copies – printed and electronic. The printed text on the paper must be identical to the text of the electronic version.

The Editorial Board reserves for itself the right to select the materials. The article, after its approval by the editorial board of the journal, may be in an editorial portfolio up to one year. Rejected articles will not be returned and will not be reviewed.

Scientific academic journal "Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts" is included by the Supreme certification Commission of Ministry of Education and Science of Russian Federation in the new list of leading peerreviewed scientific journals and publications (as of 06.06.2017), in which basic scientific results of dissertations for the award of a scientific degree of doctor and candidate of Educational Sciences and Cultural Studies should be published

It is published since 2008. It is issued four times a year

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE»

CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL

UZHANKOV Aleksandr Nikolaevich, Full Doctor of Philology, Professor,

Vice Rector for Research of the Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

EDITORIAL COUNCIL

Arakelova Aleksandra Olegovna,

Full Doctor of Art Criticism, Professor, Director of the Department of Education and Science of the Ministry of Culture of the RF, Honored Worker of Culture of the RF

Malyshev Vladimir Sergeevich,

Ph.D. (Economics), Full Doctor of History of Arts, Professor, Rector of the Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Honored Worker of Culture of the RF, Academician of the Russian Academy of Education, President of Association of Educational Institutions of Cultural and Art

Turgaev Aleksandr Sergeevich,

Full Doctor of History, Professor, Rector of the St. Petersburg State Institute of Culture, Honored Worker of Higher School of the RF

Shrayberg Yakov Leonidovich,

Full Doctor of Technical Sciences, Professor, Head of the Department of Informatization of Culture and Electronic Libraries, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Culture of the RF, Director General of Russian National

Public Library for Science and Technology,

Vice-President of Russian Library Association (RLA), President of the International Association of Users and Developers of Electronic Libraries and New Information Technologies (ELNIT)

Yusupov Rivkat Rashidovich,

Full Doctor of History, Professor, Rector of the Kazan State Institute of Culture, Honored Worker of Science of the RF, Honored Worker of Science of the Republic of Tatarstan

EDITORIAL BOARD

SECTION OF ART CRITICISM

(17.00.00 – ART CRITICISM)

Arakelova Aleksandra Olegovna,

Full Doctor of Art Criticism, Professor, Director of the Department of Education and Science of the Ministry of Culture of the RF, Honored Worker of Culture of the RF

Malyshev Vladimir Sergeevich,

Ph.D. (Economics), Full Doctor of History of Arts, Professor, Rector of the Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Honored Worker of Culture of the RF, Academician of the Russian Academy of Education, President of the Association of Educational Institutions of Cultural and Art

Efimova Natalya Ilyinichna,

Full Doctor of Art Criticism, Professor of the Department Theory and History of Music, Faculty of Musical Arts, Moscow State Institute of Culture

SECTION OF CULTURAL STUDIES

(24.00.00 – CULTURAL STUDIES)

Aronov Arkady Alekseevich,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Full Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of History, Cultural History and Museology, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Higher Professional Education of the RF

Voevodina Larisa Nikolaevna,

Full Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Theory of Culture, Ethics and Aesthetics, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture

Esakov Valery Anatolyevich,

Full Doctor of Cultural Studies, Professor, Vice Rector for Scientific Activity and Board of Trustees, Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Culture of the RF, Honored Worker of the General Education of the RF

Malygina Irina Viktorovna,

Full Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Theory of Culture, Ethics and Aesthetics, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture

SECTION OF LIBRARY

AND INFORMATION ACTIVITY

(05.25.00 – DOCUMENTARY DATA)

Mazuritsky Aleksandr Mikhailovich,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Library Science and Bibliology, the Department of Informatization of Culture and Electronic Libraries, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture

Lopatina Natalya Viktorovna,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Library Science and Bibliology, Faculty of Social Studies and Humanities, Moscow State Institute of Culture

Ivanova Galina Aleksandrovna,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Management of Information and Library Activity, Faculty of Social Sciences and Humanities, Moscow State Institute of Culture

Stolyarov Yuri Nikolaevich,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Management of Information and Library Activity, Faculty of Social Sciences and Humanities, Moscow State Institute of Culture, Chief researcher of the Akademizdatcenter "Nauka" RAS, Honored Worker of Higher School of the RF

SECTION OF LITERARY STUDIES

(10.01.00 – LITERARY STUDIES)

Kolomiytseva Elena Yuryevna,

Full Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism, Faculty of Mass Media and Audiovisual Arts, Moscow State Institute of Culture

Luchinsky Yuri Viktorovich,

Full Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of History and Legal Regulation of Mass Communications, Kuban State University, member of The Union of Journalists of Russia, Honored Worker of Higher Professional Education of the RF

Tertychnyi Aleksandr Alekseevich,

Full Doctor of Philology, Professor of the Department of Periodical Press, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, member of The Union of Journalists of Russia

Shkondin Mikhail Vasilyevich,

Full Doctor of Philology, Professor of the Department of Periodical Press, Leading Researcher at the Problem Research Laboratory for Complex Studies of Current Issues of Journalism, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University

SECTION OF PEDAGOGICS

AND SOCIAL AND CULTURAL EDUCATION

(13.00.00 – PEDAGOGICAL SCIENCES)

Zharkova Alena Anatolyevna,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Faculty of Social and Cultural Activities, Moscow State Institute of Culture

Streltsova Elena Yuryevna,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Theory and History of Folk Artistic Culture, Faculty of Social and Cultural Activities, Moscow State Institute of Culture

Khristidis Tatyana Vitalyevna,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Pedagogics and Psychology, Faculty of Social and Cultural Activities, Moscow State Institute of Culture

Sukalo Aleksandr Aleksandrovich,

Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Social and Cultural Activities, St. Petersburg State Institute of Culture

Yaroshenko Nikolay Nikolaevich,

Deputy Editor, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Social and Cultural Activities, Moscow State Institute of Culture