



Учредитель Института
В.В. Жириновский

ВЕСТНИК №15

ИНСТИТУТА МИРОВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

**Материалы IX научной конференции «Грани культуры:
актуальные проблемы истории и современности»**

(15 декабря 2016 года)

ТОМ I

Москва - 2017

Учредитель издания – Негосударственная автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт мировых цивилизаций»

Редакционная коллегия:

***Председатель редакционной коллегии
Жириновский Владимир Вольфович,
доктор философских наук, профессор,
Учредитель НАНО ВО «ИМЦ»***

***Члены редакционной коллегии:
Слоботчиков Олег Николаевич,
кандидат политических наук, профессор, Ректор НАНО ВО «ИМЦ»***

***Курдюмов Александр Борисович,
кандидат экономических наук, депутат Государственной Думы ФС РФ,
член Совета Института мировых цивилизаций***

***Кокорева Елена Анатольевна,
первый проректор НАНО ВО «ИМЦ»***

***Попков Алексей Александрович,
кандидат экономических наук,
проректор по научной работе НАНО ВО «ИМЦ»***

***Столяров Николай Сергеевич,
доктор экономических наук, профессор, директор Научного центра
исследования истории и развития мировых цивилизаций***

***Киселев Вадим Васильевич,
кандидат психологических наук, ответственный редактор***

***Редакционная коллегия выражает благодарность
Алпатовой Ангелине Сергеевне, кандидату искусствоведения,
профессору кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных, за участие в
подготовке материалов номера журнала***

- Материалы представлены в редакции авторов
- Мнение редакционной коллегии может не совпадать с точкой зрения авторов публикаций, ответственность за содержание публикаций несут авторы
- Рукописи не рецензируются и не возвращаются
- При перепечатке или воспроизведении иным способом ссылка на журнал «Вестник Института мировых цивилизаций» обязательна

© НАНО ВО «ИМЦ»

Оглавление

Алешина Лариса Николаевна. Межкультурное общение: конфликт национального и индивидуального мировидения	6
Афанасов Николай Борисович. Упразднение самосознания и конституирование коллективного бессознательного в философии Густава Шпета	8
Ашрапова Диана Дамировна. Инновации в вокальной педагогике.....	15
Балушкина Екатерина Владимировна. Границы революции: к некоторым аспектам историографии революционного феномена	21
Бороздина Надежда Олеговна. Философские подходы к проблеме социального сотрудничества в высшем образовании.....	28
Васильченко Екатерина Юрьевна. Композиторский стиль Татьяны Смирновой в аспекте инокультурных влияний	31
Верещагина Алина Сергеевна. Социальный мир повседневности как интересубъективная смысловая структура.....	35
Гнездилова Марианна Геннадьевна. Художественное наследие в контексте геополитических задач России.....	39
Головко Юлия Владимировна. Концепция культурных суперсистем П.А. Сорокина и современные тенденции развития общества	43
Гунин Виталий Николаевич, Гунина Инна Алексеевна. Русская народная инструментальная музыка в XX веке: традиции и инновации	49
Дегтярева Ирина Игоревна. Коммуникативный подход в преподавании иностранного языка для студентов неязыковых вузов	57
Дроздова Анна Александровна. Ориентализм как противоположность мультикультурализму.....	61
Жулитова Анагата Юрьевна. Проблема интерпретации фильма через метафору нарратива. Антирассказ в работе Р.Барта «Третий смысл»	65
Зволев Николай Павлович. Эрнесто Лаклау о популизме как сущности политического.....	71

Звонарев Олег Викторович. Иллюстрации к роману «Дон Кихот» Сервантеса в оценке зарубежных искусствоведов	75
Звонарёва Лола Уткировна, Кудрявцева Лидия Степановна. Alexander Alexeieff из рода Алексеевых: русская классика в символических образах парижского художника.....	82
Иванова Варвара Николаевна. Влияние французской архитектуры на облик имения Павла I в Гатчине.....	95
Казначеев Сергей Михайлович. Судьбы нового реализма в России и за рубежом	100
Карелин Владислав Михайлович. Решит ли майевтика проблемы гуманитарного образования?.....	107
Киселев Вадим Васильевич. Общие черты политических культур российских социалистов начала XX века и либералов XXI века: политико-психологический анализ.....	114
Козлова Татьяна Владимировна. Синестезия и ее проявление в жестовом языке	119
Крайнова Ирина Александровна. О метафорах риска: «Черный лебедь» Н. Талеба и «Слон в комнате» Э. Зерубавеля.....	124
Кузьмина Ольга Михайловна. Музыкально-художественная жизнь Великой Отечественной войны. Калининский фронт. 1941-1943 гг.	128
Лисовой Владимир Иванович, Алпатова Ангелина Сергеевна. О синтезе искусств в произведениях мексиканских композиторов XX – начала XXI веков (от К. Чавеса и С. Ревуэльтаса до Э. Туссена).....	134
Логинов Александр Вячеславович. Базовый доход как социальная и моральная проблема	140
Лучинский Юрий Викторович. «Русский след» в седьмой главе «Улисса»	145
Лыткина Оксана Ивановна, Пономарева Анна Юрьевна. Историко-этимологический анализ лексем-номинантов концепта «Haus» в немецком языке	151

Лядский Владимир Георгиевич. Университет в XXI веке: высшее профессиональное образование как стратегия самореализации индивидуума..	156
Маврина Валентина Юрьевна. Развитие творческих способностей участников летних компьютерных школ	160
Матущак Олеся Сергеевна. Изменение сюжетов русской живописи под влиянием художников – педагогов Императорской Академии художеств.....	164
Мирзоев Евгений Бахлулович. Арка Галерия в Фессалониках. Проблема сасанидского влияния.....	170
Михайлов Григорий Петрович. Переосмысление идеи жертвы в фундаментальной антропологии Р. Жирара	175
Морошкин Евгений Викторович. Литературные и музыкальные образы в живописи и графике Александра Лаврухина	178

Алешина Лариса Николаевна,
доцент Департамента языковой подготовки
Финансового университета при правительстве Российской Федерации,
кандидат филологических наук.

Межкультурное общение: конфликт национального и индивидуального мировидения

Аннотация. Статья обозначает проблемы, связанные с изучением конфликта между национальным и культурным мировидением.

Ключевые слова: диалог культур, адаптация, толерантность, мультикультурализм, конфликт.

Проблемы, связанные с изучением конфликта между национальным и индивидуальным мировидением, являются наиболее актуальными в современной психолингвистике, так как подобного рода конфликты, ставшие одними из наиболее распространенных источников межкультурных противоречий, относятся к разряду труднопреодолимых. Их научная значимость повышается в связи с политической актуальностью в сфере предупреждения и урегулирования межкультурных конфликтов.

Большинство существующих конфликтов межкультурного общения можно идентифицировать как конфликт между национальным и индивидуальным мировидением. Это негативное явление в жизни любого общества, тормозящее решение проблем межкультурного общения людей, принадлежащих к различным национальным группам. Национальное и индивидуальное мировидение отражает две основополагающие структуры: субъект и объект. Но, если объект для обоих видов мировидения является общим, - это мир, то субъект у каждого свой. Для национального мировидения субъект – это народ, этнос; для индивидуального мировидения – личность, индивидуум. Именно на уровне субъектов возникает конфликт национального и культурного мировидения в межкультурном общении. Необходимым условием благополучной коммуникации между представителями различных культур являются особенности их ценностных миров, соотношение между их ценностными системами. Для преодоления конфликтности и напряженности в процессе межкультурного общения следует учитывать сведения о ценностных культурных системах соответствующих этносов и специфике индивидуального миропонимания конкретного представителя той или иной национальной культуры.

Особенности индивидуального мировидения раскрываются на нескольких уровнях:

- бытовом (собственное мнение, суждение, взгляд, оценка);
- абстрактном (умозаключение, философская концепция);
- духовном (религия, интуиция, мораль, нравственность, интеллект, идеал).

Данные формы индивидуального мировидения по своей природе несколько отклоняются от традиционных форм национального мировидения. Для предупреждения конфликта в межкультурном общении крайне необходимо учитывать доминирующие в той или иной культуре ценности, значения и смыслы, составляющие ее историко-культурное своеобразие и проявляющиеся на когнитивном, лингвистическом (вербальном), невербальном уровнях.

Цель нашей работы – обозначить проблему конфликта между индивидуальным и национальным миропониманием и способствовать ее исследованию в границах психолингвистики как интегральной науки о языке и человеке. Нам представляется целесообразным объединение и комбинирование различных методов урегулирования и предупреждения межкультурных конфликтов, что способствует созданию более объемной модели изучаемой социокультурной реальности.

Перемещение в иную культурно-языковую реальность требует от участников коммуникативного акта модификации картины мира путем совмещения исходных знаний и сведений вновь приобретенных, а также расширения границ индивидуального сознания. Это, в свою очередь, решает главную задачу – воспитание трансцендентальной межкультурной личности, успешно участвующей в процессе наведения контактов между представителями различных этнических культур.

Когда мы говорим о национальной культуре, мы имеем ввиду множество различных культур, объединенных национальными традициями и обычаями, поэтому мы часто уточняем: китайская культура, корейская культура, аргентинская культура, румынская культура и т.д.

Полностью раскрыться, показать свое национальное многообразие культура может лишь в процессе взаимодействия с другими культурами. Только через призму восприятия себя глазами другой культуры можно преодолеть проблему культурной изоляции. «Диалог культур», в отличие от идей мультикультурализма (призывающего к терпимости друг друга, но не взаимодействию: культуры просто терпят друг друга, не доводя дело до конфликта), в полной мере обеспечивает равенство всех культур мира, способствует признанию каждой культуры представителями иных культур, воспитывает уважение к чужим культурам. Очень важно подчеркнуть, что именно уважение, а не терпимость, граничащую с безразличием. Следует так же отметить, что «диалог культур» способствует развитию инновационного мышления, позволяющего сузить сферу грубого вмешательства в иную культуру.

Преодоление любых видов конфликтов, основанных на несовпадении индивидуального и национального мировидения, способствует устранению личностных, социальных и организационных причин конфликта. Информация о культурном разнообразии служит ключом к успешному преодолению межкультурных конфликтов. Необходимо стремиться к преодолению культурной закрытости, культурной обособленности. Это поможет снять напряжение между культурами и избежать конфронтации. Следует так же

избегать чрезмерного акцентирования на культурных различиях, ни в коем случае не противопоставлять этнические группы друг другу. Участникам межкультурного общения необходимо научиться деликатному общению друг с другом в целях достижения согласия и развития межкультурного диалога.

Афанасов Николай Борисович,
аспирант Аспирантской школы по
философским наукам НИУ-ВШЭ.
E-mail: n.afanasov@gmail.com.

***Упразднение самосознания и конституирование коллективного
бессознательного в философии Густава Шпета***

Аннотация. Рассматривается понимание сознания в философии Густава Шпета. Автор показывает принципиальное значение концепта сознания как отправной точки для построения теории познания. Определяется переход от самосознания к социальному пласту бытия как основе рефлексии.

Ключевые слова: сознание, феноменология, гносеология, структура субъекта, уровень восприятия, историческое измерение бытия.

В представлении философского сообщества в отношении места Густава Шпета в философском пространстве долгое время господствовала точка зрения, согласно которой основной заслугой философа стало представление идей феноменологии Эдмунда Гуссерля отечественному читателю. Представление, которое во многом было осуществлено первой крупной работой Шпета, а именно «Явлением и смыслом» 1914 года, которая была вдохновлена заграничной стажировкой в Гёттингене и лекциями Гуссерля. «Так как у Гуссерля было мало последователей в России, большая часть значения роли Шпета в развитии философии состоит в простом представлении идей феноменологии в его родной стране» [7, с. 81].

Спор с таким взглядом не конструктивен по причине того, что действительно заслугой Шпета стало привнесение феноменологии в пространство отечественной мысли, и многими современниками, то есть философским сообществом того времени Шпет воспринимался именно как представитель феноменологии. Однако вопрос состоит в том, насколько догматически философ придерживался учения Эдмунда Гуссерля. Есть все основания полагать, что понимание Шпетом феноменологии подразумевало самостоятельное творческое развитие философии на феноменологических основаниях, продолжение работы Гуссерля таким образом, который не предполагал совпадения результатов. Шпет пишет, что «Феноменология – не откровение, в ней нет истин “на веки данных”, многое может быть исправлено, иное и вовсе отвергнуто» [5, с. 14].

Сам Шпет в предисловии к первому изданию «Явления и смысла» писал, что «первоначально у автора была цель ознакомить русского читателя с идеями феноменологии Гуссерля. ... Поворот в философии, созданный Гуссерлем,

остаётся очевидным. Но едва ли удовлетворительны в смысле ясности соблазны, преследовавшие автора, - иначе их и не было бы. Однако, и остаётся на первом плане феноменология» [5, с. II]. Важно обратить внимание, что подобная формулировка указывает на то, что замысел, состоявший в ознакомлении русского читателя с набирающей популярность и силу системой идей, Шпет в какой-то мере превзошёл. Однако философ, далее нигде отдельно не проясняющий содержание привнесённого собственно им нового в проект Гуссерля, тем самым ставит читателя перед загадкой, которую тот должен разрешить самостоятельно.

Одной из задач данной статьи и будет показать, что же собственно нового Густав Шпет привнёс в феноменологию. В этом контексте понятие «сознания» для нашего рассмотрения выбрано отнюдь не случайно. Являясь одной из центральных философских категорий феноменологической философии, оно подвергается особой разработке в философии Шпета. В сущности, методологические новации феноменологии были бы невозможны без переопределения сознания и его роли в философии. Не следует также забывать о неокантианском влиянии, с его идеей об упразднении трансцендентального субъекта, и, как следствие, перенесением категорий познания в характеристику самого познающего субъекта. А, как известно, Шпет был восприимчив к идеям неокантианцев, впрочем, впоследствии это вылилось в полемику с этим течением, которая имела место и в определении понятия «сознания» [3, с. 21].

Методически важно отметить, что основным предметом рассмотрения будет именно концепт сознания в философии Шпета взятый отдельно и изолированно. Рабочая гипотеза состоит в том, что своё собственное понимание феноменологии Шпет начинает, во-первых, с переориентации проблематики с онтологической на гносеологическую, а, во-вторых, эта переориентация разворачивается только посредством особой аналитики сознания, через которое человек и получает всё знание. Шпет занимался разработкой данных вопросов уже в самом начале своего философского пути. Может возникнуть законный вопрос о том, не изменил ли своего представления о структуре сознания Шпет позднее, поскольку тематика его позднейших работ на первый взгляд отличается от условного «феноменологического» периода творчества. На наш взгляд ответом будет утверждение, что Шпет де факто определил статус сознания и его роль в познании, а затем уже использовал эту методологическую основу своей философии при разработке и философии истории, и эстетики, и герменевтики. Нужды переопределять ключевые понятия философии у него не было, поскольку он активно их использовал именно в этом виде и в дальнейшем.

Нами было отмечено, что одним из новшеств в феноменологическом изложении Шпета, бросающимся в глаза при прочтении «Явления и смысла» было возникновение гносеологической проблематики, в столь явном виде не артикулированной Гуссерлем. Речь идёт о смещении акцента с онтологии на гносеологию, что отнюдь не означает понижения степени абстракции в философии. Скорее Шпет понимал гносеологию как отправную точку для любой философии, не определив которую построение онтологической системы

будет произвольным. Также можно говорить о понимании мыслителем истории философии как разрешение познавательных трудностей и определение познавательных границ нашего разума: «Всегда есть философия с положительными задачами. Задача познания *сущего во всех* его формах и видах никогда в ней не подменялась другими задачами, - от Платона и до Лотце, через Декарта и Лейбница, идёт её один прямой путь» [3, с. 11]. Использование выражения «положительные задачи» по отношению к философии здесь должно быть дополнительно прояснено. Шпет в данном фрагменте обращается к своей концепции философии истории философии, которая будет разработана им несколькими годами позднее. Согласно ей, в истории философии чередовались учения положительной философии и отрицательной, разница между которыми заключалась в том, что «... положительная философия, как первая философия, как область начал и оснований, всегда была «теорией» *истины*, т.е. того, что есть, существующего, являющегося, сознаваемого, или уже, поскольку речь идёт об основании познания (*ratio cognoscendi*), она была «теорией познаваемого» [3, с. 28]. Демаркационная линия, как мы видим, проходит по тому признаку, занимается ли философия «классическими» вопросами, или обращается к разрешению других задач, усомнившись в возможности найти основания познания. Также подобное определение, данное самим философом, должно свидетельствовать о том, какие задачи ставит перед собой сам Шпет. Ведь поскольку определение отрицательной философии, которая, впрочем, может иногда быть полезной для общего развития дисциплины, содержит в себе негативные коннотации, то сам Шпет, очевидно, занимается положительным философствованием, результатом которого должно стать переопределение ключевых понятий, лежащих в основе любого философского построения.

Первым делом, Шпет, создавая свой вариант положительной философии, хочет построить основание всего нашего знания. Знание понимается здесь как знание наиболее общее, то есть бессодержательное, но задающее рамки, в которых мы можем уверенно говорить о познании вообще, а затем говорить о чём-либо. Примечательно, что, так определив первую в хронологическом отношении задачу, которая должна быть разрешена тем или иным способом каждым философом, Шпет далее не приступает нигде к эксплицированной попытке построения классической теории познания. В разных фрагментах его работ мы можем найти пассажи, относящиеся к данной проблеме, но системы гносеологии у него нет. Однако, достаточно часто, когда речь заходит о методологических условиях познания, он обращается к идеям Гуссерля, что свидетельствует о том, что теория познания должна быть построена на феноменологических основаниях: «Сомнение («методическое»), критика, воздержание от суждений, вообще «эпохэ», - разные названия, выражающие это необходимое методологическое требование познания» [5, с. 33].

Пытаясь разрешить поставленную проблему на практике, философ предлагает обратиться к тому, как человек познаёт окружающий его мир. Здесь же первым делом возникает удивительная странность: «Человек сознаёт окружающий его мир во всём его многообразии, сознаёт самого себя, свои цели

и действия, и собственное стремление к познанию, но не трудно заметить, что как только он начинает отдавать себе отчёт, в его мыслях и высказываниях тесно переплетается то, что он, действительно, и непосредственно, *видит, слышит* и так далее, и то, что слышал от других, то, что он предполагает на основании виденного и слышанного и т.д.» [5, с. 37]. Познание человека начинается с осознания чего-либо, пусть и двоякого рода, а такое осознание возможно только в структуре сознания. Странность заключается в том, что содержания сознания для человека структурно идентичны. Формально для сознания нет различия между тем, что произошло с самим носителем сознания и тем, что посредством языка была сообщено носителем другого сознания или каким-либо источником. Также важно, что фактами сознания является всё, что доступно познанию человека, поэтому так важно аналитически его препарировать, ведь именно это позволит выяснить, что именно имеет философ, а также каждый человек непосредственно.

Шпет указывает, что в восприятии человеком окружающего мира при переходе от простейшего восприятия к восприятию собственных восприятий, что может быть названо первой ступенью для перехода к сознанию, а затем и к самосознанию, существует два уровня. Первый уровень - уровень того, что субъектом познания воспринимается и переживается непосредственно. Но также всякое переживание в естественной установке аффицируется теми переживаниями, которые непосредственными не являются, и существуют исключительно в темпоральном измерении прошлого, как воспоминания о переживаниях, которые уже имели место. Более того, все переживания в сознании человека, даже если они кажутся ему самому непосредственными, существуют только в прошлом. Соответственно, первой задачей философа как аналитика человеческого познания становится изоляция этих пластов человеческого познания друг от друга. При этом речь идет лишь об отделении одного от другого, а не о построении иерархической классификации, впрочем, «... в то же время, очевидно, что о ценности примышленного нами “теоретического”, мы можем судить только после того, как мы знаем, чем мы обладаем без этого теоретизирования, *до него*» [5, с. 37].

Получить доступ к сознанию как объекту рассмотрения с философской точки зрения становится возможным только посредством вынесения за скобки всего действительного, физического мира, а также знаний о нём, то есть переживаний первого и второго порядка. При этом понятие и представление о сознании при проведении данной операции само появляется на горизонте исследователя, поскольку не поддаётся исключению из поля зрения, как это происходит с вещным миром. Представить же себе познавательную ситуацию, а именно из гносеологических актов и относительного единства их переживаний складывается субъект, в которой бы реально существовало бытие одного рода – будь оно «реальностью» или «сознанием» нельзя. Реальность в такой конструкции становится трансцендентной, а сознание имманентным, поскольку при восприятии любого предмета внешнего мира сознанием, это восприятие будет состоять из бесчисленного множества интенциональных актов, которые всегда будут различаться. Повторить их также невозможно, по

причине содержания в них временной координаты, а также наличия у человека сознания. Воспринимаемый предмет, очевидно, остаётся цельным, а также не меняется вне зависимости от различия его представления и переживания в актах сознания. «Бытие переживания имеет то особенное, что его восприятие, имманентное восприятие, направляется совершенно непосредственно на всякое переживание в форме *рефлексии*, то есть воспринимаемое переживание даётся как нечто, что не только есть и длится, но *уже было, прежде*, чем на него был направлен взор» [5, с. 46].

Именно с направленности на имманентные акты сознания в их отношении к реальному трансцендентному миру ставится вопрос о феноменологии и философии в полном смысле этих понятий. Поскольку, в подобном рассмотрении *cogito* исследование доходит до теоретического предела, а содержание внешнего мира трансцендентно и по определению не может быть никак представлено вне переживаний познающего субъекта, то аналитика познающего субъекта должна быть проведена особым образом, и фокус внимания должен быть смещён на наполнение субъекта и на сознание о сознании, то есть на рефлексии и самосознание. Выходит, что первичное разбирательство того, как конкретный субъект получает знания о внешнем мире, приводит нас к выводу о том, что простой констатации наличия переживаний в его сознании недостаточно, и необходимо обратиться к сознанию сознания, которое как переживание не дано, но без которого разговор о познающем субъекте, каковым в первую очередь и является каждый отдельный субъект вестись не может.

Речь безусловно идёт о философском понятии «я», которое не следует путать с психологическим «я», психофизическим «я», символическим «я» и т.д., а также приносить в него из них частные элементы и признаки, на что обращает внимание и сам Шпет [4, с. 273]. Проблему с определением конкретного эмпирического «я» Шпет изящно решает, предложив определять его указанием, поскольку более полного непротиворечивого определения не представляется возможным предложить. В случае с аристотелевским подходом к определению «я» Шпета не устраивает его родовой характер, а также превращение понятия в набор качеств. В самом деле, если каждый попытается вынести за скобки свои индивидуальные качества и переживания прошлого, то до философского «я» он не доберётся. Для Шпета принципиально, что из рефлексии человека не дедуцируется общее понятие о «я»: «... я настаиваю именно на том, что всякое я есть «собственное» и если бы я захотел изобразить своё я, т.е. *себя*, то должен был бы рассказать свою биографию, что, во всяком случае, не представляет философского интереса даже для меня самого» [4, с. 283].

Выводы релевантные для каждого индивидуального субъекта и обладателя сознания являются таковыми для всех субъектов, при этом понятие трансцендентального субъекта исключается, а также подчёркивается индивидуальность каждого конкретного я. В этом отношении Шпет допускает ещё одну новацию для классической феноменологии – он говорит об эйдосе индивидуального я: «... в особенности может показаться странным и

неприемлемым допущение *идеи я*, как идеи данного имрека! И тем не менее, думается мне, признать таковую необходимо» [4, с. 279]. В «я», которое таким образом реально существует и определяется в общем смысле как условие единства переживаний, важна и индивидуальность этого «я», поскольку для Шпета, который солидаризируется с Лейбницем и Плотинем, который также подошёл к разработке идеи «единичного» в этом вопросе, уникальность «я» определяется уникальным набором переживаний в конкретном исторически сложившемся порядке их осуществления [4, с. 275].

Такой порядок на первом этапе рассмотрения может быть понят только как индивидуальная «история» каждого человека. Важно, что каждое новое переживание субъект будет интерпретировать отлично от других, и его интерпретации будут обусловлены тем опытом, который он имел в прошлом. Однако встаёт вопрос о том, как возможно общее сознание о предмете физического мира или же мира идеального, не говоря уже о возможности солидарности позиции в отношении явлений многокомпонентных. Может ли таким образом сознание быть безличным, то есть принадлежащим никому и одновременно всем? Шпет даёт утвердительный ответ на этот вопрос: «Просто и коротко: оно [*сознание* – А.Н.] может быть *не* только личным» [5, с. 25]. Если оно может быть не только личным и не может быть безличным, то оно может быть только надличным, то есть существуют такие аспекты сознания, которые принадлежат группам людей.

Этот пласт сознания содержится в особом третьем виде бытия, которое Шпет называет «социальным» [2, с. 33]. Возникновение нового для тела феноменологии концепта, которая занимается преодолением субъект-объектного дуализма посредством интерпретации интенциональности сознания через нозму и нозис, обусловлено для Шпета именно существованием таких общих переживаний, о которых говорилось выше. Второй важной посылкой становится темпоральное измерение всякого переживания в сознании. Если бытие субъекта и его последующие интерпретации определяются опытом прошедшего, которое есть ни что иное, как акты сознания, которые были пережиты, а затем объединены в единство посредством не всегда осознанной, но всегда присутствующей рефлексии над самим собой, что с некоторыми оговорками может быть названо самосознанием, то можно говорить не только об истории личной, но и об истории коллективной.

Однако, встаёт вопрос о том, что на самом деле первично для индивидуального субъекта. Его непосредственные переживания или переживания коллективные, которые тем или иным образом посредством языка транслируются в обществе, где он существует? Субъект не может давать интерпретацию своим переживаниям, которые возникают в результате интенциональной направленности его сознания, без внешнего концептуального аппарата, который приобретается в результате приобщения к общим установкам коллектива, в котором существует субъект. Однако же, если обратиться к простому примеру восприятия субъектом любого физического объекта, того же карандаша, то станет ясным, что имеет ввиду философ. Для человека, которому не объяснили или же не показали каким-либо образом

вербальным или невербальным способом, что такое письмо и как им писать, а также как выглядят предметы для письма, карандаш будет совсем иным чем для того, кто владеет контекстом применения. Получается, что интерпретации, которые являются переживаниями вторичных переживаний других субъектов первичны осмысленному переживанию, а только осмысленное переживание может быть названо восприятием в полном смысле этого слова [2, с. 35].

Особый эпистемологический характер положения сознания в структуре гносеологии заключается в том, что любое познание начинается с актов переживания в сознании, которые могут быть первичными и вторичными, непосредственными и опосредованными. Причём отрефлексированы сами акты сознания, а затем и сознание субъекта как самосознание могут быть только благодаря тому, что человек, личность существуют в обществе, которое формирует пласт надличных переживаний, которые становятся общими для группы. А возможным и обязательным это становится благодаря тому, что структурно любые переживания выражаются в языке и истории – личной или коллективной – понятой как прошлое, что в сущности приводит нас к проблеме конституирования бессознательного.

Список литературы:

1. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II. Часть 1. Исследования по феноменологии и теории познания. / Пер. с нем. – В.И. Молчанов. – М.: Академический проект, 2011.
2. Пружинин Б.И., Щедрина Т.Г. Психологические и философские проблемы развития личности / Развитие личности, 2015. - № 2. С. 24 – 42.
3. Шпет Г.Г. История как проблема логики. Критические и методологические исследования. Часть первая. Материалы / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Университетская книга, 2015.
4. Шпет Г.Г. Сознание и его собственник // *Philosophia Natalis*. Избранные психолого-педагогические труды / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. – С. 264 – 311.
5. Шпет Г.Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и её проблемы. – М.: Гермес, 1914.
6. Эпистемологический стиль в русской интеллектуальной культуре XIX-XX веков: От личности к традиции / под ред. Б.И. Пружинина, Т.Г. Щедриной. – М.: РОССПЭН, 2013.
7. Cassedy S. Gustev Shpet and Phenomenology in an Orthodox Key / *Studies in east European Thought*, Vol. 49, № 2. pp. 81 – 108.

Ашрапова Диана Дамировна,
аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных,
e-mail: diana5@bk.ru.

Инновации в вокальной педагогике

Аннотация. Статья посвящена вопросам формирования профессиональных навыков эстрадного артиста и основанного на понимании анатомии осмысленного пения, а также вопросам сохранности голосового аппарата на примере метода EVT.

Ключевые слова: метод EVT, Джо Эстилл, эстрадный певец, голосовой аппарат, вокальная педагогика, анатомия.

На волне популярности телешоу «Голос», историй американских подростков, выращенных компанией The Walt Disney Studios, в нашей стране можно часто наблюдать желание родителей сделать своего ребенка знаменитым, отвечающим всем требованиям взрослого артиста. Во многом родители опираются на сведения, которые не вызывают сомнений, что именитость звезд, солидность организованных ими школ или проектов не нанесут никакой вред неокрепшим молодым певцам. Да и сами педагоги зачастую весьма слабо осведомлены о том, как скажутся предлагаемые ими методики пения на будущем их подопечных. Помимо проблем, связанных с психологическими нарушениями, которые часто встречаются у совсем молодых «звезд», мало кто обеспокоен техникой исполнения, которая либо будет в дальнейшем совершенствоваться, либо сейчас может принести мгновенный успех, а в дальнейшем приведет к непоправимым последствиям.

Речь идет об очень важной составляющей – технике пения. Неправильно использование, колоссальные нагрузки, психологические зажимы и многое другое способны изнашивать аппарат, а в некоторых случаях и попросту разрушать его. Всем, конечно же, понятно, что важно учитывать возраст поющего, строение человека, особенности его организма. Многие исходят из совершенно верных предпосылок, что в человеке все заложено изначально правильно. Однако далеко не все знают, как грамотно использовать вокальный аппарат, где и как его включать, за счет чего появляются в поющем человеке ощущения объемного голоса. Другими словами, за счет каких действий ресурсы человеческого организма способны открыть свои максимальные возможности.

На сегодняшний день следует признать, что среди огромного разнообразия вокальных школ и подходов наибольшего успеха добиваются те, которые в своей основе опираются на понимание анатомии человека, способны увязать анатомию и извлечение звука. Более того, некоторые артисты, участвующие в телепроекте «Голос» на слепых прослушиваниях, вскользь упоминают о специфике своего исполнения именно с технической точки зрения. Так, например, разговор о том, что они делают расщепление за счёт ложных связок или как добиваются высокого оперного звука, не находит

отклика и даже простого понимания со стороны членов жюри. Об этом свидетельствует их подшучивание, не всегда четкие, а часто просто неверные комментарии, что говорит либо о пренебрежительном отношении к этой стороне пения, либо о незнании или неясном отношении к технической стороне вопроса.

Интересные данные получаем и приступая к анализу стандартного набора вопросов, которые затрагиваются в учебных программах эстрадных и джазовых певцов, обучающихся в различных учебных заведениях. Достаточно редко в учебных курсах достойное место отводится вопросам гигиены голосового аппарата, работе над артикуляцией, развитием богатства всевозможных интонаций и т.п. И это несмотря на то, что такие исполнители, например, как широко известная джазовая певица Рашель Фаррелл демонстрирует невероятно богатую технику, добивается всевозможных интереснейших звуков благодаря сумасшедшей артикуляции. Запечатленная крупным планом она демонстрирует как каждый миллиметр движения тела, поворот корпуса, прикрытие или расширение челюсти меняет направление звука, его окраску, высоту, громкость.

В рамках четвертого фестиваля европейских консерваторий «Окно в Европу» осенью 2016 года в Академии им. Гнесиных прошёл мастер-класс Экарта Альтенмюллера – профессора из Ганновера, доктора медицины, специализирующегося на вопросах, связанных с профессиональным здоровьем музыканта. Не секрет, что сейчас количество людей, желающих стать певцами, возрастает буквально в геометрической прогрессии. Следовательно, и вопросы, которые поднимались на данном мастер-классе, весьма актуальны для многих. Громадный интерес к этой встрече возник во многом потому, что сегодня педагогам-вокалистам быть может не хватает времени на своих занятиях уделять внимание этим достаточно важным для любого певца вопросам, а может быть они просто не владеют необходимыми знаниями.

Многие положения, высказанные профессором Альтенмюллером, не подвергались сомнениям, однако некоторые соображения показались не столь однозначными. Было сказано, что ощущения вокалистов и музыкантов-инструменталистов принципиально отличаются. Если при игре на инструменте инструменталист может детально контролировать собственные телодвижения, то вокалисты этого лишены. Хочется возразить. Голос – это единственный живой инструмент, и если игра на фортепиано, флейте и других инструментах одухотворяется человеком, то голос есть ни что иное как сам человек. Иными словами, вокалист сам по себе является инструментом, который обладает колоссальным богатством средств выразительности, о коих мы можем даже не догадываться. Поэтому контролировать пение можно и просто необходимо, хотя это весьма непросто, т.к. в работу голосового аппарата вовлечены ткани, мышцы, полости, хрящи, мембраны, кости. И входя во взаимодействие друг с другом этот сложный музыкальный инструмент, «встроенный» в тело, очеловечивается [1].

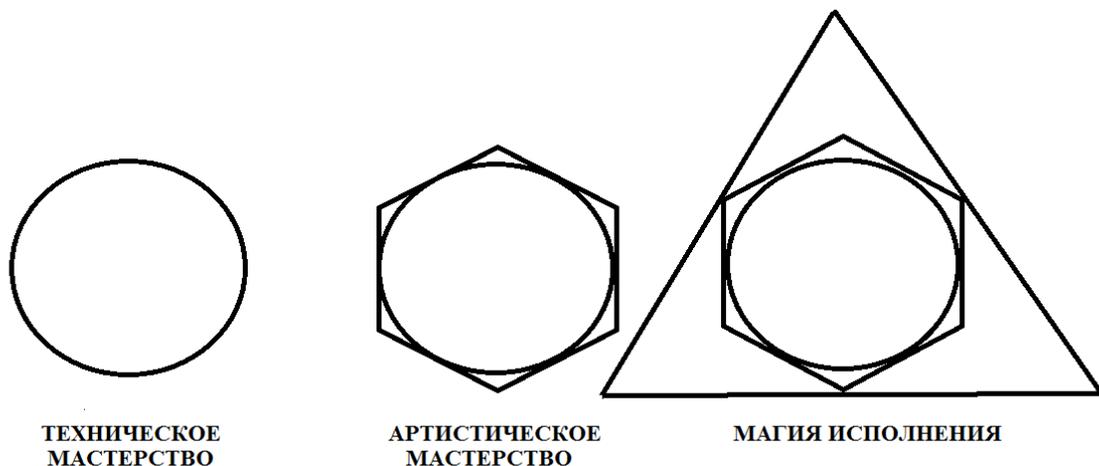
Спустя буквально месяц прошел другой тренинг – Estill Voice Training (EVT), на котором утверждалось прямо противоположное положение, а

именно: певец может ощущать и, следовательно, контролировать практически каждую деталь своего инструмента. Этому и был посвящён весь тренинг в своей теоретической и практической части.

Данный метод был создан в Америке в 1988 году певицей, педагогом, исследователем Джо Эстилл. Ее концепция опирается на знание и детальное объяснение положений, связанных с работой голосового аппарата. Только такой подход помог разобраться, какой должна быть система упражнений, позволяющих не только улучшить свои вокальные и речевые навыки, но и обеспечить гигиену и сохранность голоса. Были созданы схемы, благодаря которым певец получал возможность детально контролировать свое пение, вплоть до совершенствования в экстремальном вокале. Этот путь привел к пониманию, как можно усовершенствовать методики по улучшению качества голоса, увеличению вокальных возможностей, обеспечению гигиены голоса.

Джо Эстилл изучала голос в различных стилях, применяя электромиографию, электроглоттографию, анализ речевого сигнала, эндоскопию гортани, акустические измерения с одновременной видеостробоскопией [2]. Все эти способы научного наблюдения появились только в 80-е годы. До этих разработок педагоги практически поголовно использовали объяснения, построенные на передаче, как правило, собственных ощущений, активизировали работу воображения своих учеников, взывали к их опыту. Кстати, и на сегодняшний день в практике обучения певцов мало что изменилось.

Оформившись в целостную концепцию, метод Джо Эстилл приобрел стройную структуру, состоящую из трех основных разделов.



Техническое мастерство. В этом разделе даются фундаментальные знания о голосовом аппарате. Все начинается с изучения анатомических особенностей организма, представлений о том, что из себя представляет певческий аппарат. И только после этого, вокалистам становится ясно, что происходит при звукоизвлечении, какие органы задействованы, каким должно быть их положение при грамотном пении. Затем становится возможным наблюдать более детально за работой аппарата: контролировать работу основных и ложных связок, щитовидного и перстневидного хрящей, положения гортани, нёба, языка, губи т.д. Разумеется, обращают внимание на возникающие у певца

голосовые ощущения. Теоретические знания помогают ему с пониманием относиться к разным аспектам в работе певческого аппарата. Тем самым возникают предпосылки для свободного, полноценного пения без напряжения, красивым, естественным тембром. Последователи Джо Эстилл включили в этот раздел освоение вопросов артикуляции.

Второй раздел направлен на освоение артистического мастерства. Здесь акцент ставится на понимании и освоении стилистических особенностей произведения. Авторы исходят из представления, что полноценная исполнительская практика возможна только при условии, если певец не только знает какому стилистическому направлению относится выбранная им композиция и кто ее исполнял, но и представляет «границы дозволенного», способен сам продуцировать адекватные способы исполнения, включать свои любимые «фишки», не нарушая авторских замыслов. Здесь мастерство облекается в определенную форму, что придает жизнь и дыхание технической составляющей.

Магия исполнения – третий этап общения с публикой, заключающийся в умении преподнести материал и показать собственные возможности. По замыслу Эстилл в этом разделе отрабатываются компоненты, значимые не просто для налаживания контакта с публикой, но и делающие сам процесс пения завораживающим, часто непредсказуемым в самом положительном смысле слова, уникальным. Из технических вопросов важными становятся, например, такие как «перекрыть» ансамбль инструментов, пользоваться знаниями акустики помещения, учитывать специфику публики.

Если вернуться к первому разделу работы, то следует отметить, сколь важно опираться на первоисточники человеческого интонирования, включая плач, крик и т.п. При прохождении курса выяснилось, что опущение щитовидного хряща способствует созданию жалобных интонаций, смех – разведению ложных связок, звук «пожарной машины» развивает диапазон и т.д. Все, что человек делал в обычной жизни, но никогда не осознавал, что именно происходит в данный момент, стало активно применяться в создании основ вокализации. Важно, что ощущения, связанные с работой к примеру гортани, могут быть как совпадающие у разных обучающихся, так и отличающиеся. К примеру, когда опускается гортань, у одних людей может появляться ощущение выдвижения гортани вперед, а у других адамово яблоко как шарик уходит вниз и оставляет пространство свободным. Не исключено, что в работе актеров, работающих в жанре пародий, умение говорить различными голосами непосредственно связано с их отработанным навыком имитировать манеру звукоизвлечения пародируемого ими артиста. Вероятно, тот же принцип применяется актерами дубляжа.

Приведем примеры описания способов контроля певцов, которые только начинают осваивать и следить за своими ощущениями. Кто-то считает, что у него поначалу были приподняты плечи, тело напряжено. Поняв это, ученик постарался за счет мышечных ощущений добиться расслабленного состояния, направить поток дыхания в область ягодиц. При этом ему показалось, что дыхание ведет себя, как человек на батуте. У другого возникают представления,

что дыхание может подсакивать в течение дня многократно, если за ним не следить. Контроль за дыханием у данного ученика позволило ему направить его максимально вниз до кончиков пальцев ног, затем наступало полное расслабление.

Технически важно, и это автор отрабатывает досконально четко, строго следить за работой основных и ложных связок. Даже немусыкант на слух способен легко отличить, что при пении только на одном гласном звуке, если ты хочешь добиться какого-либо определенного звучания, нужно развести ложные связки, а при ином замысле – сомкнуть. При этом сразу же появляется, как минимум, два решения при исполнении песни, а вариантов может быть великое множество. Таким образом, у тебя обогащаются средства выражения не только за счёт артистического мастерства или применения музыкальных «фишек», а путем расширения способов звукоизвлечения, т.е. совершенствуя технику исполнения.

К первому этапу относится очень важный материал, разработанный в системе EVT. Речь идет о технике работы над вариантами игры с голосом. Джо Эстилл выделила следующие способы звукоизвлечения, которые связаны с определенными техническими приемами. Следует отметить, что Джо Эстилл далеко не все способы придумала сама. Многие были открыты и описаны другими людьми, однако, именно она их упорядочила и связала с работой определенных механизмов.

- фальцет (субтон), с большим пропусканием воздуха. Делается за счет жесткой массы. Например, если мы рассмотрим песню Кристины Агилеры «Save me from myself», с первой ноты мы слышим сиплый звук, неполную подачу, легкое касание звука.

- плач (cry) – светлый, легкий, с жалобными интонациями, также существует разделение на «sob» - «рыдание», который больше напоминает стон – более темный звук [3].

- твенг – яркое звучание, высокая форманта (хотя он может звучать и на низком звуке). Особый носовой окрас. Метод EVT различает назальный и ротовой (оральный) твенг. Считается, что добиться второго звучания значительно сложнее. Твенгованный звук весьма многогранен. Его можно контролировать в процентном отношении, что говорит о непохожести твенга у разных исполнителей. Разницу мы видим при сравнении твенга, используемого певицей Даффи в песне «Mercury» и Evanescence «Call me when you're sober». Носовой твенг имеет очень плотное звучание. Кажется, что он исполняется очень близко к носу, или в так называемой «маске», а ротовой – весьма легкий, имеет более металлический окрас.

- белтинг – опертый «художественный крик» на высоком звуке. Считается, что Джо Эстилл первая, кто описал эту вокальную краску.

Несмотря на то, что метод EVT детально рассматривает во многих аспектах особенности вокального звукоизвлечения, его также рекомендуется использовать всем, кто нуждается в речевой свободе.

Основные требования к методу заключаются в постоянной практике, соблюдении техники, анализе и понимании того, как работает голос.

По методу Джо Эстилл учились многие, в том числе и те, которые стали известнейшими вокалистами и актерами. Один из них – Алехандро Мартинез, ученик Джо, который путешествует по миру, передавая знания о методе Estill Voice Training.

Даже краткое знакомство с методом EVT дает представление о его богатом содержании. Здесь и наглядно, и на слух демонстрируется работа голосового аппарата. Дается последовательность действий при его формировании. Теоретически и практически осваивается процесс становления голоса, при котором один методический прием согласуется с другим, что способствует развитию голоса во всех аспектах. Нередко случается так, что на шумной вечеринке, в метро или в результате просто долгого разговора можно почувствовать, что мы теряем голос или ощущаем, что он постепенно садится. Предлагаемый метод не только дает понимание как это можно избежать, но и дает представление о способах сохранения голоса. Тем самым многие люди, включая учителей, получают ощутимую помощь последовательно отрабатывать необходимые для их профессии действия и не делать ошибок, а представителям любых нетворческих профессий овладеть своим голосом, обеспечивая его сохранность.

Ко всему прочему выяснилось, что одна из самых трудно решаемых проблем вокалистов – сценическое волнение – при овладении необходимыми техниками буквально самоликвидируется. Когда человек знает, что он может сознательно переключать свои связки в другой режим – это зависит не только от репертуара, но и от собственного состояния – очевидно, что степень волнения значительно снижается.

Джо Эстилл сделала целый ряд открытий, которые смогла облечь в стройную систему. Последовательное освоение ее метода, которое покоряет своей простотой и апеллированием к истокам человеческих возможностей, приводит к ощущениям легкости при пении. Процесс обучения в значительной степени облегчается благодаря совмещению «картинки» с твоими ощущениями. Причем контроль за действиями новичков поручается тем, кто совсем недавно прошел первые этапы обучения, за ними, в свою очередь, наблюдают мастера высшего разряда. Такое обучение позволяет отрабатывать метод со всех сторон.

Последователи Джо Эстилл, несмотря на то, что придерживаются четкой структуры занятий, отработанных в данной концепции, наполняют, расширяют, научно и практически оснащают метод, привнося в него собственные наработки. Конечно, каждый преподносит данный метод в силу своего опыта: один делает акцент на экстремальном вокале, другой на полетности звуков, приводя разные приемы, но общее остается неизменным. И, в результате, если некоторым певцам нужно распеваться чуть ли ни по часу, то другим сознательное использование приобретенных навыков дает возможность включаться моментально. Один музыкант перед выступлением поделился, что ему достаточно позевать, сделать штробас, прогрев связки, а потом раскрыть их перед выступлением и он совершенно готов идти на сцену.

Но даже это подразумевает, что через какое-то время появится человек, который поднимет новые вопросы. Поменяет представление о научном описании того или иного метода или того или иного принятого правила. И сколько бы граней человеческого голоса мы не описывали на данный момент, все равно человек нового поколения привнесет что-то новое и откроет свой способ работы с инструментом. Собственно это и свидетельствует о безграничных возможностях человеческого голоса и необходимости искать различные пути его освоения.

Список литературы:

1. Линклейтер К. Освобождение голоса [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.koob.ru/linklator_k/osvobojdienie_golosa. – 4с.
2. Егорова А. В чем отличие EVT от других методик и школ? [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://evt.vocalmechanika.ru/Articles/article_4.html
3. Васильев А. Вокальности. Знакомство с точкой зрения [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://vocalmechanika.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=144:2013-12-28-07-38-57&catid=35:2013-12-24-07-15-15&Itemid=279

Балушкина Екатерина Владимировна,
ведущий специалист Государственного архива РФ.

Границы революции: к некоторым аспектам историографии революционного феномена

Аннотация. Статья представляет собой краткий обзор концепций понятийных границ социально-политического феномена революции в работах исследователей различных направлений – от сугубо исторических до историко-философских и социологических. Особенное внимание уделяется таким концепциям в историографии Французской революции 1789 г., как наиболее показательной, т.к. в отношении ее ни у кого из исследователей не возникает спора на предмет того, является ли она примером революционного феномена. В статье указываются и анализируются наиболее принципиальные разногласия, встречающиеся в литературе относительно того, что именно можно считать революцией.

Ключевые слова: революция, историография, этапы революции, идеология, террор.

К революционной тематике неизменно возвращается интерес как широких слоев общества, так и исследователей. Этот, вне всяких сомнений, чрезвычайно интересный с исторической точки зрения, социально-политический феномен не перестал существовать и теперь.

Современные нам вариации революции очень далеко отошли и по форме, и по содержанию от ее первоначальной, классической формы; зачастую «революциями» называются события, в принципе не имеющие ничего общего с революционным феноменом.

Где же все-таки лежат понятийные границы революции, демаркационные линии, переступив которые исследователь должен отдавать себе отчет в том, что он вышел за пределы революционного феномена? С этим вопросом следует обратиться к представителям различных направлений в теоретическом исследовании революции.

Следует начать с истории самого определения. Термин «революция» не нов. Он бытовал в Средние века в алхимии, на заре Нового Времени – в астрономии и был, таким образом, выходцем из «научного» языка. “Revolutio” (лат.) - имеет две составляющие – корень, обозначающий «вращение» и возвратную частицу “re”, таким образом, слово это означает «оборот», «круговорот», «обращение». Вспомним здесь поистине революционную работу Н. Коперника 1543 г. «Об обращении небесных сфер» (“De revolutionibus orbium coelestium”). В политический словарь это слово вошло в Англии XVII в. – с его традиционным, отнюдь не современным значением – «обращение», т.е. иначе – «возврат». Впервые «революцией» в политике была названа в 1660 г. реставрация королевской власти в Англии и вступление на трон Карла II. Иными словами, «революция» означала для англичанина XVII в. буквально то, что француз конца XVIII в. отнес бы к контрреволюции. Казалось бы, перенос значений слов нередкое явление, но в данном случае он самым серьезным образом повлиял на историческую науку. Он стал одной из причин извечного конфликта в историографии относительно того, называть ли революцией события в Англии. Такой спор небезоснователен. Для примера, в речах и письмах вождя Английской революции О. Кромвеля само слово «революция» в значении политического термина не встречается вовсе, в то время как речи М. Робеспьера пестрят им – и именно в его современном значении.

Несколько позже тот же самый термин был использован для обозначения событий 1688-1689 гг., когда в ходе так называемой «Славной революции», вместо свергнутого Якова II Стюарта, на трон Англии взошел его зять Вильгельм III Оранский. Интересным представляется здесь утверждение М. Одесского и Д. Фельдмана – авторов блестящей монографии «Поэтика власти» о том, что в данном случае термин «революция» обретает, наконец, значение, близкое к нынешнему [3, с. 29]. Для того, чтобы увидеть неоднозначность этого, на первый взгляд логичного, утверждения, следует привести расширенную цитату: «... в изменении порядка управления современники видели возврат традиционных свобод, на которые якобы покушались узурпаторы-Стюарты. Соответственно, термин получил диаметрально противоположный смысл: если ранее революция понималась как переворот, возвративший власть законной династии, то теперь революцией именовали переворот, посредством которого нация возвращает похищенные тираном законные права» [1, с. 52]. Речь идет, вероятно, в первую очередь, о правах Парламента и английских протестантов, которые шли рука об руку во время Английской революции 40-50-х годов XVII в. Добытые ими в борьбе с королем права были, таким образом, «революционированы», т.е. восстановлены. В таком случае, если действительно рассматривать «Славную революцию» как продолжение, отзвук, новый аккорд Английской революции XVII в., то это

утверждение о «современном значении» правомерно. Но если перенести вес аргументационной базы, как это делают авторы, на смену субъекта – теперь права возвращаются не к монарху, а к нации – тогда, само утверждение становится спорным. Может создаться впечатление, что события 1688-89 гг. сами по себе являют собой пример революции как социально-политического феномена. Здесь происходит – как мы покажем далее, весьма часто встречающееся в историографии – наложение идеологической составляющей революции на ее событийную основу.

В своей уже ставшей классической, в своем роде уникальной работе «Анатомия революции» [4] К. Бринтон проводит сравнительный анализ опыта четырех революций: Английской, Американской, Французской и Русской. Ниже мы приведем причины, по которым мы не можем разделить мнение К. Бринтона о включении Американских (как и Голландских) событий в логический ряд революций, в том виде, как этот термин понимается нами здесь. Основной задачей автор ставит определение основных этапов революции и их характеристик. К. Бринтон действительно исследует анатомию феномена революции, раскладывая его на конкретных примерах на составные части. Именно ему историография обязана выделением четырех основных ступеней революции. Названия этапов, для наглядности, отсылают читателя к событиям Французской революции 1789 г. Эти этапы следующие: начальный этап, т.е. падение старого режима, «власть умеренных», «царство террора и добродетели» и, наконец, «термидор».

Выделенные К. Бринтоном этапы и составляют событийную основу революционного феномена, без наличия которых в том или ином виде, определение события должно быть пересмотрено и отнесено к другому феномену. Здесь, конечно, встает вопрос к самому автору «Анатомии революции», включившему в свое исследование в группу революций Войну за независимость в Северной Америке 1775—1783 гг., в ходе которой эти этапы вовсе не были проявлены. В то же время во всех трех других революциях, которые К. Бринтон использовал для своего компаративного анализа, они содержались в полной мере.

В целом, в историографии широко распространено и даже общепринято употребление термина «революция» по отношению к событиям в Нидерландах в XVI в. или в Северной Америке 1775—1783 гг. И в определенном смысле, это действительно были революционные для истории события. Но можно ли называть их революциями в прямом смысле этого слова? Как нам кажется, подобные наложения понятий проистекают оттого, что некоторые исследователи полагают, что революция – это, не только в первую очередь, но часто и исключительно – феномен, связанный с областью идей. При этом часто забывается, что революция подразумевает не только идеологию, но и историческое событие – действие социума, в терминологии К. Бринтона – последовательность этапов. Революция-событие и революция-идеология теснейшим образом связаны между собой. И при этом первое является определяющим. Круг категорий, обслуживающих идеологическую доктрину революционной власти и референтной по отношению к ней части социума,

менялся от одной революции к другой, иногда самым решительным образом (в этой статье мы и далее, вслед за К. Бринтоном, говорим об Английской, Французской и Русской революциях, как наиболее крупных событиях подобного порядка). Таким был, например, переход от религиозного обоснования прав и претензий революции в Англии XVII в. к секулярной идеологии Французской революции, напитанной идеалами Просвещения. В то же время, социально-политическое и событийное наполнение феномена оставалось прежним. Иными словами, идеи – это печать времени – не более и не менее того; сами по себе эти идеи, даже примененные в политической жизни общества, еще не составляют революции. Под одними и теми же идеями, составляющими вместе некоторую религиозную /политическую /нравственную идеологию, характерную для того или иного исторического этапа могут скрываться абсолютно любые социально-политические феномены – как революции, так и войны, захватнические и освободительные, а также феномены деятельности стационарной власти – прогрессивные реформы, или наоборот, контрреформы, даже террор, и конечно, феномены, не влияющие напрямую на политику – культурные, социокультурные и т.д.

Американские «отцы-основатели», несомненно, имели общие, просвещенческие, идеалы с вождями Французской революции. Несомненно так же то, что первые и вторые бесконечно отсылали друг к другу. Но они были участниками разных исторических событий, были вовлечены в другие социально-политические процессы и власть их зарождалась и существовала в разных условиях.

В историографии революции существует целое направление, согласно которому XVIII в. породил феномен, названный «атлантическими революциями».

Сторонники этой теории усматривают явления одного порядка во Французской революции, Американской революции и установлении Батавской республики в Голландии.

Этот тезис зародился и развился в работах исследователей Французской революции, стоявших на позициях «классической историографии», Ж. Годшо [7] и Р. Палмера [8]. Главным вкладом их в историческую мысль о революционном феномене было вписывание Французской революции в более широкое движение – при этом надо заметить, что они концентрировались не на революционности как таковой; они видели во всех трех упомянутых событиях общий след освободительного движения в просветительно-либеральном ключе.

Анализировать же исторические работы, написанные в приятии этого тезиса, в ключе изучения революции как социально-политического феномена, нам не представляется возможным, потому что здесь мы видим, как говорили ранее, несколько искусственное сравнение. Оно может быть признано верным, если речь идет об общих корнях или идеях, но которое фактически сравнивает и приравнивает друг к другу: революционное движение, освободительную войну против метрополии и, прямо противоположное – власть, фактически установленную в одном государстве военной силой другого государства.

«Анатомия» К. Бринтона – не единственная попытка в историографии «препарировать» феномен революции, с целью увидеть, где же лежат ее границы, что она представляет собой в смысле этапов. Здесь нельзя не сказать о таком исследовании как «States and Social Revolutions» Т. Скочпол [9]. Данная работа, в значительной степени, является социологическим исследованием. В ней речь идет именно о социологическом аспекте феномена революции и, в частности, о месте и роли государства в революционном процессе. Автор делит революционный процесс на два этапа: разрушение по самым различным причинам старого режима и выдвигание новыми элитами – представителями заинтересованных групп – режима ему на замену. Она ищет причины революций (здесь: причины демонтажа государственного управления) в конфликте модернизирующегося государства и традиционных элит, которых государство в ходе централизации ресурсов и власти лишает привычных для них привилегий. Нам кажется весьма необычным и не совсем логичным в рамках исследования феномена революции выбор тех исторических событий, на основании сравнения которых Т. Скочпол осуществляет свои выводы: она берет за основу своего исследования революции во Франции, в России и в Китае. Это работает в рамках чистого компаратива, однако, из такого сравнения нельзя сделать логически верных выводов о том, из каких элементов состоит революция в своей классической форме, т. к., будучи привнесённой на китайскую почву, она дала совершенно другие плоды, и продемонстрировала свои характеристики, исходя из местных условий. Иными словами, на наш взгляд, включение, например, Китайской революции в революционный перечень было бы правомерно только в качестве наглядной демонстрации некоторой девиантной формы революции, где исследователь должен всегда держать в голове социальные, политические, исторические и культурные условия, серьезно отличающиеся от тех, в которых такой феномен как революция обычно проявляет себя.

Итак, при всех очевидных различиях, мы имеем следующую идею: революция не может состояться без смены элит. Эти элиты существуют не сами по себе – они являются представителями некоторой части социума, который инициирует эскалацию революции (не обязательно инициируя ее как таковую). Мы специально не рассматриваем в данной статье взгляды К. Маркса, т.к. формат ее не позволяет нам охватить столь большой объем литературы, и мы сконцентрировались в ней на взглядах исследователей феномена, в противоположность практикам. Но в данном случае нельзя не упомянуть, что К. Маркс, а за ним В.И. Ленин (даже более определенно) утверждали, что переход государственной власти к принципиально новым элитам (в марксистской парадигме – в руки другого класса) является необходимым условием свершившейся революции. В.И. Ленин именно этот переход называл даже основным признаком революции [2].

Таким образом, в блок исследования о понятийных границах революции вносится также, кроме вопроса, какие исторические события можно считать революцией, и вопрос, что именно в рамках исторических революций следует таковой считать. Иными словами, вопрос о понятийных границах революции

тесно связан с вопросом о ее хронологических рамках – когда революция начинается и когда она заканчивается.

Для примера возьмем Французскую революцию, классическую, хрестоматийную, с огромной историографией самых разных направлений.

Интересно будет проследить, какими виделись исследователям хронологические границы революции. Они же будут отражать и понятийный аспект революционных границ данной статьи, т.к. хронология в данном случае означает одно – что во Французской революции является атрибутом революционного феномена, а что нет. В историографии нет принципиальных разногласий на тему, когда революция началась, однако было и по сей день существует немало споров о том, когда она закончилась. «Классическая историография» предлагает два решения: переворот 18 брюмера (Тьер) и падение Первой Империи 1814 г. (Минье). Подспудно в трудах историков «классической школы» часто появляется мотив регресса революции, идея того, что термидорианский переворот – суть начало реакции. Это логично: правительство Директории не могло восприниматься в полной мере революционным убежденными историками-якобинистами. Но не смотря на откровенно презрительное отношение к Директории, тот факт, что и этот период был частью Французской революции, никогда не ставился ими под сомнение.

В 1965-1966 гг. историки «либеральной» или, как ее принято называть «ревизионистской» школы, Ф. Фюре и Д. Рише, издали коллективную монографию [6], в которой толковали события Французской революции в духе либеральных преобразований. Интересно, что первый том двухтомного исследования посвящен периоду до термидорианского поворота, второй – до 18 брюмера, иными словами границы революции в целом проложены в соответствии с воззрениями Л.-А. Тьера и других представителей «классической школы». Но в своей основной работе «Постижение Французской революции» [5], опубликованной десятью годами позже Ф. Фюре уже высказывается о другой хронологии – той хронологии, которая и вписала его имя в либеральную историографию, как имя первопроходца. Фюре выдвигает идею о том, что собственно Революцией являются только три первых ее года – 1789-1791 гг., он называет это время «революцией элит», считает ее прогрессивной и позитивной, в то время, как все последующие события – народные движения, якобинскую диктатуру, террор – трактует как откат назад, пробуксовывание революции, даже реакционные явления, задержавшие поступательное развитие страны по капиталистическому и либеральному пути. Таким образом, для ревизионистов основной политической ареной революции были Генеральные Штаты, а вовсе не Конвент, а героем – не Робеспьер, а Лафайет.

К правомерности такой периодизации революции возникает следующий вопрос, и мы уже ставили его в этой статье, но несколько иначе: Достаточно ли нахождения у власти или около нее людей с прогрессивными, «революционными» взглядами для того, чтобы революция свершилась? Можем ли мы считать, что исторический и социально-политический смысл революции

заключается в том, что эти люди провозглашают свои ценности государственными, говорят о свободе человека и, так и не сменив старого режима, расходятся (или разбегаются)? Приход якобинцев к власти, таким образом, Фюре ставит за финальной границей революционного феномена, как он его понимает, однако, если судить по этапам, причем как Бринтона, так и Скочпол, революция едва дошла до своей середины. Смена элит не происходит безболезненно – старый режим уступает только террору.

Ф. Олар, Ж. Лефевр, М. Вовель и другие историки «классической школы», одно поколение за другим, держались идеи о якобинском правительстве как о правительстве обороны, приход которого к власти трактовался в духе исторического фатализма, как неизбежное, как единственное спасение гибнущей революции и республики. Террор виделся им вынужденной мерой, призванной защитить Францию от врагов – внешних и внутренних. Они уделяли огромное внимание социально-экономической политике якобинцев – как в целом, так и отдельным ее аспектам. Фигура Робеспьера занимает в «классической историографии» особое место, он предстает в ней непререкаемым героем Революции. И два года нахождения его у власти – 1793 и 1794 гг. с точки зрения историков этой школы – время максимального углубления революции, высшей точки, когда наибольшая часть социальных сил оказывается задействована в ней.

В данной статье мы попытались кратко продемонстрировать, на примерах исследований различных направлений – от сугубо исторических до историко-философских и социологических – каким сложным феноменом является революция. И все же исследователи не оставляют попыток дать ему определение и очертить его границы.

Список литературы:

1. Арндт. Х. О революции. – М, 2011.
2. Ленин В.И. Письма о тактике // Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 31, с. 133.
3. Одесский М., Фельдман Д. Поэтика власти. Тираноборчество. Революция. Террор. – М., 2012.
4. Brinton C.C. The Anatomy of Revolution. – NY, 1965.
5. Furet F. Penser la Révolution française. – P. 1978.
6. Furet F. Richet D. La Revolution. – En 2 vol. - Paris, 1965-1966.
7. Godechot J. La Grande Nation. – P., 1958.
8. Palmer R. The World Revolution of the West: 1763–1801 // Political Science Quarterly 69, № 1 (1954), 1–14.
9. Scocpol T. States and Social Revolutions: A Comparative Analysis of France, Russia, and China. – NY, 1979.

Бороздина Надежда Олеговна,
специалист по учебно-методической работе
Международного учебно-научного центра русского языка РГГУ.

Философские подходы к проблеме социального сотрудничества в высшем образовании

Аннотация. В статье рассматриваются перспективы социального сотрудничества на международном уровне, показаны преимущества развития данного направления в системе высшего образования.

Ключевые слова: социальное сотрудничество, международное сотрудничество, высшее образование.

Изменения, которые мы наблюдаем в современном нам мире, происходят не в отдельно взятых сферах общества, а взаимозависимо и последовательно. Так, политические трансформации, бесспорно, приведут к экономическим преобразованиям, экономические – к социокультурным модификациям, а те, в свою очередь, станут предпосылкой к изменению в сфере высшего образования.

Внимание к социальному сотрудничеству в образовательной сфере не случайно, оно является условием развития открытых образовательных систем. Развитие и модернизация образования нацелены на обеспечение открытости системы образования разнообразным воздействием со стороны общества, государства, вовлечение их в решение вопросов образовательной тактики и стратегии.

Социальное партнерство как явление имеет свою историю [2]. Мы не будем вдаваться сейчас в детали, стоит лишь отметить, что в отечественной педагогике социально-педагогическое партнерство базируется на диалогическом отношении социальных субъектов и обеспечивает единство, гармонизацию социальных структур и выработку образовательной стратегии единых действий. Это позволяет обеспечить интеграцию интересов различных социальных групп в едином образовательном и информационном поле.

По мнению некоторых авторов, применительно к сфере образования социальное партнерство означает установление взаимоотношений между сферой образования и работодателями - потребителями подготовленных этой сферой кадрами [1, с. 94]. Идея этих взаимоотношений в том, что, с одной стороны, сфера образования должна осуществлять профессиональное обучение, ориентируясь на потребности внутреннего рынка труда, социальные и культурные запросы общества, на благо которого будущие специалисты должны работать. С другой стороны, если работодатели хотят получить высококвалифицированных молодых специалистов сразу после окончания университета, предприятия и компании должны принимать активное участие в формировании не только запросов на необходимые специальности, но и в финансировании ВУЗов, поставляющих им соответствующие кадры.

На наш взгляд, социальное партнерство следует рассматривать не только тогда, когда речь идет о взаимоотношениях между университетами и рынком труда, но и в контексте сотрудничества между университетами, причем на международном уровне. По мере усиления глобализационных процессов и все более открытого и общего научного поля, социальное сотрудничество в сфере высшего образования набирает обороты. Создание единого мирового образовательного пространства представляется очень важным по нескольким причинам.

Во-первых, это создает широкое поле для международного сотрудничества, как в рамках научных исследований, так и в отношении социального академического партнерства. Ученые всего мира имеют возможность принять участие в том или ином научном проекте, работа над которым сосредоточена в одной или нескольких странах, финансирование которого происходит за счет нескольких государств. Таким образом, результаты научного исследования становятся не просто общими и доступными для всего мирового сообщества уже после завершения проекта, а сразу в процессе работы над ним, что позволяет устанавливать, развивать и поддерживать международные контакты ученых в отрасли или смежных научных областях. Академическое социальное сотрудничество активно развивается во многих странах и на абсолютно разных уровнях. Уже давно в ведущих ВУЗах страны существуют программы двойных дипломов, часто с несколькими государствами. Эти программы предусматривают и углубленное изучение языка специальности, и стажировки, и практики, что, безусловно, дает широкие возможности для дальнейшего развития научной деятельности и карьеры.

Во-вторых, единое мировое образовательное пространство является прекрасным способом взаимодействия культур. Как уже отмечалось выше, возможность стажировок за границей, практик в иностранных фирмах, общение с иностранными гражданами, коммуникация во время учебного процесса - все это, на наш взгляд, представляет собой благотворную среду для развития культурных интернациональных связей. Особую ценность подобное взаимодействие приобретает, когда научные и деловые отношения переносятся и сохраняются за пределами учебного заведения или рабочего проекта. Такое взаимодействие способствует лучшему пониманию культурных особенностей и нюансов, что, в свою очередь, помогает взаимодействию на деловом уровне, поскольку знание социокультурных деталей и контекста очень важно при взаимодействии с некоторыми национальностями.

Таким образом, на высшее образование ложится важная задача урегулирования баланса между глобальными тенденциями и местными потребностями и культурой. Системы высшего образования в условиях глобализации экономики посредством межкультурного взаимодействия способны сплотить нации, как между собой, так и внутри отдельных государств, противостоять в определенной мере центробежным влияниям, развить умения, индивидуальность, гражданскую ответственность [3, С. 779].

С учетом всего вышесказанного, хотелось бы отметить, что сотрудничество – такой тип взаимодействия, при котором партнеры стремятся понять и поддержать друг друга, чтобы достичь совместного результата, учитывать интересы друг друга и добровольно проявлять активность и помощь. Сотрудничество между субъектами образовательного процесса начинается в том случае, когда возникает потребность быть вместе и сообща выполнять образовательную деятельность, обязательным условием организации которой становятся отношения равенства и партнерства, доверия и взаимопомощи.

Социальное сотрудничество в сфере высшего образования – это особый тип взаимодействия не только образовательных учреждения и различных институтов рынка труда, но и взаимовыгодное партнерство высших учебных заведений между собой. Социальное сотрудничество призвано содействовать процессу подготовки и переподготовки конкурентоспособных квалифицированных работников, адаптирующихся к быстрым изменениям рынка труда [1, с. 95].

Любые деловые или личностные контакты, выстраиваемые в открытом образовательном сообществе, обеспечиваются активным взаимодействием различных социальных групп, имеющих собственные стратегические интересы в сфере образования.

Социальное партнерство на международном уровне является также одним из способов достижения баланса интересов всех участвующих на рынке образовательных услуг субъектов. Студенты, участвующие в программах международного академического обмена, заинтересованы в социальных гарантиях и престижном, конкурентоспособном образовании; государство – в гарантированном формировании и исполнении заказа социума на подготовку профессиональных кадров; бизнес-сообщество – в притоке образованных и хорошо подготовленных к жизни и работе специалистов; ВУЗы – в увеличении спроса на образовательные услуги и свободе выбора из числа абитуриентов [1, с. 97].

Работа в таких условиях стимулирует всех участников процесса держать планку на высоком уровне, что, безусловно, повышает конкуренцию в области образования, а значит, и качества оказываемых услуг. Любой ВУЗ, стремящийся к завоеванию достойного места в рейтинге, стремится создать, развить, усовершенствовать и держать на уровне свою систему социального сотрудничества. Студенты, в свою очередь, понимая, насколько широкие возможности для развития профессиональной и научной карьеры предоставляют им их ВУЗы, делают соответствующий выбор.

Университет рубежа веков – это особая станция социального обслуживания, по мнению некоторых исследователей [2], главный агент по предоставлению различных услуг населению. Международный характер процесса предоставления образовательных услуг – это факт. Перед нами, исследователями, стоит задача разработки и удачной реализации на практике методологии и стратегии функционирования механизма социального сотрудничества в сфере высшего образования в условиях усиления его международного измерения и единства пространства.

Список литературы:

1. Мухамбетова Л.К. Развитие социального партнерства в профессиональном образовании // Материалы 9-й международной научно-практической конференции «Ключевые вопросы современной науки – 2013» (17-19 апреля 2013 г.), Том. 19, София, 2013. С. 94-100.
2. Налетова И.В. Национальные культурные традиции и тенденции глобализации в современном высшем образовании // Аналитика культурологи, №2, 2004. Эл. ресурс. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnye-kulturnye-traditsii-i-tendentsii-globalizatsii-v-sovremennom-vysshem-obrazovanii>
3. Налетова И.В. Процессы глобализации и интернационализации в современном высшем образовании // Вестник ТГТУ, Том 11, №3, 2005. С. 777-782.
4. Шанц Е.А. Проблемы социального партнерства в профессиональном образовании // Концепт, спецвыпуск №6, 2013. Эл. ресурс. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-sotsialnogo-partnerstva-v-professionalnom-obrazovanii>

Васильченко Екатерина Юрьевна,
соискатель Российской академии музыки имени Гнесиных,
e-mail: barkatya@yandex.ru.

Композиторский стиль Татьяны Смирновой в аспекте инокультурных влияний

Аннотация. Статья посвящена творчеству известного российского композитора Т.Г. Смирновой в аспекте проблемы инокультурных влияний, которая рассматривается на примере отражения в ее произведениях образов Востока.

Ключевые слова: Т.Г. Смирнова, современная музыка, музыка России, российские композиторы, московские композиторы, взаимодействие музыкальных культур.

Бытие понимается – в пафосе всеобщего определения культуры – как если бы оно было произведением.
Библер.

Национально-культурная принадлежность – одна из наиболее важных составляющих любого яркого явления, будь то история страны или путь музыканта. В конце XX – начале XXI веков в связи с процессом глобализации усиливаются взаимодействия и взаимосвязи между различными культурами. Несмотря на всеобщее взаимопроникновение и культурный обмен, обостряется своеобразие и самобытность многих наций. В мире культуры формируются некие пространственные модели, которые в глобальном смысле формируют тот самый «дух нации» и отражают истинное значение культуры как «извечного

диалога». «Мир с точки зрения культуры, всегда был глобальным, ибо в основе любой истинной культуры – духовные идеалы человека» [1].

Татьяна Георгиевна Смирнова – одна из ярких, самобытных фигур на современном музыкальном небосклоне. Неординарный и ярко национальный композитор, ученица К. Голубева и Ю. Шапорина, она глубоко связана с традициями русской композиторской школы.

И одновременно Смирнова – безусловный новатор, носитель яркой композиторской индивидуальности. Авторское своеобразие отличает ее творчество на всех уровнях: от замысла, жанровых и тембровых находок до характерных особенностей музыкального языка. Лихачева: «Парадоксально, но, будучи композитором, твердо стоящим на классических позициях, Татьяна Смирнова тонко и органично вписывается в современный контекст. Она легко и непринужденно открывает новые ракурсы художественного видения мира. Необычайная динамика просматривается во всем, что создает композитор» [2]. В своем творчестве Смирнова обращается практически ко всем известным жанрам. В ее композиторской копилке свыше пятисот произведений оперной, симфонической, хоровой, вокальной и камерной музыки.

Одной из особенностей индивидуального стиля Смирновой является открытость многообразным влияниям, позволяющим ей проникать в глубины «чужих» культур. Музыка и поэзия, живопись и графика, история и мифология разных народов – все находит отклик в душе композитора, переплавляясь в глубоко своеобразные звучащие полотна.

Такая открытость к восприятию разных культур роднит Смирнову со многими композиторами-современниками – отечественными и зарубежными, чье творчество также питалось и обогащалось образами иных культур, зачастую далеких и даже экзотических. Достаточно вспомнить такие имена, как С. Губайдулина, С. Беринский, Э. Денисов, В. Мартынов, Б. Тищенко, Н. Сидельников, С.Слонимский, А.Шнитке, С.Эшпай; на Западе – П.Булез, Дж. Кейдж, О.Мессиа́н: творчество этих и других признанных мастеров представляет убедительные образцы межкультурных диалогов, расширяющих смысловые и выразительные границы музыки.

Однако, пожалуй, ни у одного из современных композиторов диапазон инокультурных влияний не достигает такого масштаба, как у Смирновой.

Инокультурные влияния в творчестве Смирновой необходимо рассматривать с двух сторон: по горизонтали, как диалог русской и иной культурной традиции, а также по вертикали, как диалог разных эпох и стилей. В вертикальном срезе встречаются практически все стили, которые были возвращены в культуру XX века с приставкой «нео». Это необарокко, неоромантизм, неоклассицизм, неоимпрессионизм, а также неоканонические тенденции и др. География горизонтального среза в творчестве композитора также весьма обширна, она охватывает восток и запад, обнаруживает присутствие японских, персидских, славянских, германских, романских и ряда других культурных влияний.

Выделим лишь несколько показательных примеров отражения в творчестве Смирновой *образов Востока*.

Культура Японии. Среди показательных образцов – «Хиросима», одночастная кантата-баллада для солистов, хора, ударных и фортепиано на стихи Л. Кондрашенко, ор. 45; «Японские акварели» для скрипки, флейты, гобоя, виолончели и клавесина, ор.36; «Сакура цветет» для флейты соло, ор. 78 N2; «Время цветения хризантем» для флейты, арфы и чтеца (стихи К. Бальмонта и древних японских поэтов, в переводе К. Бальмонта) ор. 88 N2.

Культура Ирана. «Персидские мотивы» – цикл арабесок в 5-ти частях для флейты, арфы, виолончели и чтеца (стихи О. Хайяма и С. Есенина), ор. 94.

Славянские влияния. «Болгарские эскизы» в 3-х частях для смешанного хора без сопровождения на стихи болгарских поэтов, ор. 28, и «польский цикл» - «Венок сонетов» для фортепиано (посвящение Адаму Мицкевичу и Фредерику Шопену), ор. 84.

В русле *романских влияний* находятся такие сочинения, как «Посвящение Д. Скарлатти» для фортепиано, ор. 69; «Итальянская тетрадь» в 5-ти частях для сопрано и фортепиано, ор. 85, а также «Концерт для флейты, струнных и клавесина» в 3-х частях, ор. 39.

Назовем также «Вести из Зальцбурга» для флейты и фортепиано, ор. 95 (к 250-летию В. А. Моцарта); «В стране фьордов» - цикл в 3-х частях для фортепиано, ор. 92; «Семь стихотворений Федерико Гарсиа Лорки» для голоса и фортепиано, ор. 23. Эти сочинения уже на уровне своих названий обнаруживают разносторонние культурные интересы композитора.

Разумеется, открытость творчества Т. Г. Смирновой инокультурным влияниям отнюдь не означает отсутствия русских национальных произведений. Эта область творчества композитора, взращенная на плодородных почвах песенного и инструментального фольклора, представлена также весьма основательно.

Чтобы проследить насколько органично инокультурные влияния вписываются в стиль Смирновой как яркого представителя русской композиторской школы, рассмотрим небольшой анализ произведения композитора «Персидские мотивы». Это цикл арабесок для флейты, арфы, виолончели и чтеца на стихи О. Хайяма и С. Есенина (ор. 94). Сочетание этих великих поэтов с большим временным разрывом существования и обращения к ним Смирновой не является случайным. Как известно великий русский поэт Есенин был в свое время сильно очарован прекрасной персидской культурой и поэзией, которая в начале XX века была уже широко представлена и на русском языке. В восточной лирике, в связи времен поэт смог найти ответы на волнующие его вопросы о вечных истинах, общих и связующих нитях человеческого мира, а поэзия Омара Хайяма без сомнения явилась классическим эталоном персидской культуры, на которую ориентировался и Есенин. «Персидские мотивы» Есенина – классический и наиболее яркий образец отображения традиции культуры восточной в целом, и персидской в частности, в России. Нам известно, что Смирнова берет для своих музыкальных приношений различным культурам в качестве сюжетов, образцов, вдохновений наиболее яркие явления, имеющие отношения к данной культуре. В данном

случае это цикл «Персидские мотивы» Есенина и поэзия персидского поэта и философа X-XI веков Хайяма.

Произведение представляет собой цикл музыкальных зарисовок в шести частях, соединенных декламационными фрагментами. Как было отмечено выше, сочетание творчества этих во многом далеких, но схожих в мировоззрении поэтов, интересно и необычно. А форма произведения весьма характерна для иранского макама, в котором первая, третья и пятая пьесы представляют собой сольные инструментальные номера, вторая и четвертая – зарисовки танцевально-изобразительного плана (ренги) и шестая пьеса – заключение.

Необычен состав исполнителей. Инструменты выступают как своего рода знаки-напоминания, символы, обращающие нас к ассоциациям с восточно-иранской традицией. Все они символизируют собой образы персидской культуры. Арфа – это напоминание о древней Персии эпохи Сасанидов, времени наивысшего расцвета персидского государства. Виолончель – как альтернатива персидской кеманчи, считающейся родоначальницей всех остальных видов струнных смычковых инструментов. И, наконец, флейта – напоминание о традиционной флейте най, чей тембр был необычайно близок тембру человеческого голоса.

В этом ряду чтец выступает как своего рода иллюстратор классической персидской поэзии (стихи О. Хайяма), а также поэзии о Персии (стихи С. Есенина), подменяя собой привычные вокальные номера в разделах традиционной персидской (иранской) музыки. Как пишет Карен Агекян, «вокальные вставки в макамах исполняются на стихи Саади, Руми, Хафиза, Джамии, Омара Хайяма» [3], что подтверждает вышесказанное.

Макам строится по принципу контраста, в данном случае это условие точно соблюдается. Характерно чередование инструментальных частей с поэтическими фрагментами, быстрых ритмических частей (№№ 2, 4, 6) со свободными импровизационными (№№ 1, 3, 5), номера для сольных инструментов чередуются с ансамблевыми.

Один из ярких и весьма характерных номеров цикла – *Арабеска 1*, жизнерадостный, танцевальный номер. Инструментальный состав – флейта, арфа, виолончель – погружают слушателя в атмосферу древней Персии с роскошью двора ее халифов. Различные украшения – трели, фруллато, морденты, глиссандо – напоминают о *новом стиле* века Аббасидов с обилием украшений, который также назывался персидским. Опорными тонами арабески являются звуки пентатоники «ре», «фа», «соль», «ля», «до».

«Способность отразить духовный мир человека через постижение особенностей искусства разных народов говорит о Смирновой как о тонком психологе, как о музыканте, глубоко чувствующем и понимающем многообразие видов и форм художественного творчества», - пишет о композиторе И. Лихачева [4]. И это не единственное наблюдение такого рода. Так, в одной из бесед с музыковедом М. Шинкаревой на вопрос: «В чем вы видите сложность вашей профессии, традиционно считающуюся мужской?»,

Смирнова ответила: «Уметь остаться верной своему стилю и при этом постоянно эволюционировать» [5].

В творчестве Смирновой обнаруживаются влияния различных, подчас непохожих иностранных культур, зачастую даже полярных по многим своим особенностям. Однако, несмотря на это, все они очень органично вписываются в индивидуальный творческий стиль автора и во многом обуславливают его самобытность. Оставаясь отечественным композитором, глубоко связанным с традициями русской композиторской школы, Т. Г. Смирнова наследует традиции русской культурной «открытости» и готовности к восприятию лучших идей мировой музыкальной культуры. Это качество всегда находилось в ряду важнейших достоинств отечественной музыкальной культуры.

Список литературы:

1. Абдулатипов Р.Г. Этнокультурный центр «Мы – россияне» (Проектирование ресурсной базы учебно-воспитательной деятельности университета) // Вестник МГУКИ, 2012, № 1 (45). С.7.
2. Лихачева И.В. Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью. М., 2015. С. 125.
3. Карен Агекян. Персидская музыка – страсть, замкнутая в сфере [Электронный ресурс] // <http://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=500>
4. Лихачева И. «Нести радость людям»: Творческий портрет композитора Т. Смирновой // Музыкальная жизнь, 1983, № 3.
5. Шинкарева М. «Стараюсь быть искренней» (в гостях у композитора) // Музыкальная жизнь, 1990, № 19-20.

Верещагина Алина Сергеевна,
студентка философского факультета РГГУ.

Социальный мир повседневности как интересубъективная смысловая структура

Аннотация. В статье рассматривается проблема конструирования мира повседневности в работах Альфреда Шюца. Исследуется то, каким образом формируются типизирующие конструкты, выходящие за пределы непосредственного опыта субъекта, которые, будучи разделены сообществом к которому принадлежит субъект, становятся его знанием данным с очевидностью.

Ключевые слова: мир повседневности, аппрезентативные соотнесения, опыт трансцендентного, интересубъективность, социальная феноменология.

Проблематика повседневности в социальных науках не всегда имела такую актуальность как сегодня. До середины XX века классические подходы в социальном познании, такие как марксизм, фрейдизм или структурный функционализм представляли повседневность как низшую, рутинную и нерелевантную реальность. Повседневность воспринималась не как нечто

обладающее самостоятельным бытием, но как нечто второстепенное по отношению к логике Ratio, как поверхность, за которой скрывается подлинная реальность истинных форм, отражение некоторой области чистого смысла. Понятие смысла имело здесь неокантианское понимание - смысл не повседневен, он не находится в мире рутины, смысл появляется только при обращении мыслящего разума к некоторому трансцендентному миру ценностей, которое и наделяет его действия смыслом. Такой подход соответствовал рационализму Просвещения, в котором противопоставлялось чистое абстрактное сознание, наделенное общезначимым статусом, и сознание масс, которое должно быть направляемо в соответствии со всеобщими принципами рациональности. Подобное “законодательное” понимание разума определило позицию исследователя, который выступал как абсолютный наблюдатель, для которого живой опыт был объектом проецирующей и рационализации, а повседневность понималась как симптом. [2, с. 318-319]

Одной из альтернатив подобному подходу в изучении социального стал синтез трансцендентальной феноменологии Эдмунда Гуссерля и понимающей социологии Макса Вебера. Оба этих подхода объединенных в феноменологической социологии Альфреда Шюца оказали существенное влияние на формирование неклассической парадигмы социальных наук. Этот поворот не содержал полного разрыва с претензиями традиции классической социологии, но заслуга его состояла прежде всего в переносе притязания на всеохватывающую теорию из области онтологии в область трансцендентальной субъективности. [1, с. 28]

Главным инструментом в работе над фундаментальными проблемами социального для Шюца стало понятие “жизненного мира”, сформулированное Гуссерлем в его работах “Картезианские медитации” и “Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология”, и понимаемое им как мир дорефлексивных очевидностей человека. В работах же Шюца “жизненный мир” представляет собой всеохватывающую сферу человеческого опыта, различного рода интенций и действий, воплощающую в себе опыт intersubjectivity - личный опыт человеческого взаимодействия, своего рода конгломерацию смыслов.

Концепция intersubjectivity значений в работах Альфреда Шюца неразрывно связана с понятием трансцендентного. Первичным знанием трансцендентного для социальной феноменологии является представление о том, что природа как в пространстве, так и во времени выходит за пределы непосредственного опыта субъекта: в пространстве мир, находящийся в реальной досягаемости, всегда ограничен, тогда как мир в потенциальной досягаемости подразумевает беспредельные горизонты, во времени же мир природы всегда существовал до рождения и будет существовать после смерти. Подобным образом социокультурный мир трансцендирует за пределы мира реальной досягаемости: мы всегда изначально оказываемся в уже идентифицированном другими пространстве, социокультурном мире, который был организован до нашего рождения, и который будет существовать после. [3, с. 499] В обыденном мышлении мы принимаем как данность, что природа и

общество представляют своего рода порядок. Откуда берется этот порядок и что его формирует? В самом социокультурном окружении, утверждает Альфред Шюц, мы сталкиваемся с социально одобренными схемами представлений о непостижимых трансценденциях. [3, с. 501]

Средства, позволяющие схватывать феномены, выходящие за пределы мира в реальной досягаемости, формируются посредством создания аппрезентативных соотношений. Источником таких аппрезентативных соотношений является ситуация лицом-к-лицу.

Это ситуация измерения в реальной досягаемости субъекта, она выполняет функцию конституирования социально одобренного мира представлений. [3, с. 486] Во всех ситуациях, кроме ситуации лицом-к-лицу, невозможно схватить Другого как уникального индивида, поскольку в потенциальной досягаемости он всегда дан как типичный, всегда предстает в анонимности. И только в ситуации реальной досягаемости мы сталкиваемся с переживанием Другого. Однако в непосредственном переживании Другой предстает для меня всегда только как частичное Я. Его психическая жизнь никогда не дана в изначальном присутствии, а лишь аппрезентируется. Шюц использует здесь понятие “аппрезентации” Гуссерля, которое характеризуется тем, что некоторые данности интуитивно предстают в сознании как единство. Так, например, мы воспринимаем объекты внешнего мира: непосредственно вещь всегда воспринимается в перспективе, зрительно нам дана только фронтальная сторона предмета, при этом в естественной установке мы всякий раз предвосхищаем предмет в единстве, мы предвосхищаем то, что могли бы воспринять, если бы имели возможность рассмотреть предмет со всех сторон. Аналогичным образом Шюц говорит о восприятии Другого. [3, с. 464]

Каждый из нас имеет только свои индивидуальные переживания, каждый находится в своей уникальной биографически детерминированной ситуации, каждый из нас находится в секторе его Здесь - мире его реальной досягаемости; мое Здесь для всякого Другого воспринимается как Там. [3, с. 485] Эти секторы могут частично пересекаться, но невозможна ситуация абсолютно идентичного Здесь. Основопологающей идеей для Шюца является то, что эти разные сектора, разные системы координат могут быть взаимно преобразованы. Всякий субъект принимает как само собой разумеющееся, что для достижения коммуникации частными различиями каждой системой координат можно пренебречь. Я и Другой, находясь в своем собственном Здесь, полагаем, что интерпретируем общие для нас объекты, факты или события. Такая взаимность перспектив достигается посредством идеализации, когда на место уникальных мыслительных объектов каждого приходят “типизирующие конструкторы объектов мышления”. Такое положение является необходимой предпосылкой для формирования мира общих объектов, и благодаря этому - коммуникации. Необходимым условием возможной коммуникации между лицами или социальными группами является разделение схожей системы релевантностей. [3, с. 492] То есть, чтобы быть успешным коммуникативный процесс должен заключать в себе некоторый набор общих типизаций, абстракций и стандартизаций - аппрезентативных соотношений.

Следует еще раз подчеркнуть, что такого рода аппрезентативные соотнесения представляют собой средства преодоления трансцендентных переживаний - зоны частной жизни Другого. Принимаемая как данность, до тех пор пока факты этому не противоречат, матрица, образуемая такими аппрезентативными соотнесениями, представляет собой мир повседневной жизни. [3, с. 496] Здесь мы получаем принятые и одобренные социальным окружением как типически релевантные схемы. Шюц называет три такие схемы: апперцептивные, аппрезентативные и интерпретативные. В отношении первой система типических релевантностей руководит апперцепцией внешних объектов, фактов или событий. В отношении второй: апперцепируемые объекты факты и события воспринимаются не непосредственно как “самоданности”, но как означающие. В отношении третьей принимается как данность то, что Другой будет применять ту же аппрезентативную схему.

Наша реальность повседневной жизни насквозь пронизана аппрезентативными соотнесениями. Как уже было сказано ранее, человек оказывается всегда в уже “заранее размеченном”, “заранее индицированном”, “заранее размеченном и даже “заранее символизированном” пространстве. [3, с. 516] И потому лишь небольшая часть запаса знания человека основывается на индивидуальном опыте. Большая его часть образуется множеством систем релевантных типизаций и принимается как данность. Такое “социально одобренное знание” представляет собой определенное описание мира и позволяет каждому члену разделяющей его сциогруппы определить свое положение, свою ситуацию в реальности повседневности. Все элементы такого социально одобренного знания понимаются как истинные, независимо от того, насколько такое знание соответствует действительности.

На основе всего сказанного мы приходим к заключению, что человек способен приспособливаться при помощи аппрезентативных соотнесений к различным трансценденциям, выходящим за рамки его актуального Здесь и Сейчас. Которые в конечном счете становятся его знанием данным с очевидностью, на котором базируется его повседневность.

Список литературы:

1. Смирнова Н.М. Социальная феноменология в изучении современного общества. - М.: “Канон+” РООИ “Реабилитация”, 2009.
2. Современная западная философия: Словарь. - 2-е изд. - М.: ТОН. - Остожье, 1998.
3. Шюц А. Мир, светящийся смыслом. М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004.

Гнездилова Марианна Геннадьевна,
искусствовед, эксперт по культурным ценностям
Министерства Культуры РФ, e-mail: G.marianna@inbox.ru.

Художественное наследие в контексте геополитических задач России

Аннотация. Искусство как один из инструментов политических технологий в продвижении интересов России в мире. Проблемы реализации государственных политических программ по искусству. Перспективы создания стратегического центра управления культурными программами в мире. Разработка концепции формирования позитивного имиджа России посредством реализации проектов разных видов искусств. Особенности деятельности политиков, культурологов, искусствоведов и др., направленной на преодоление негативной антироссийской информационной пропаганды Запада против РФ, как страны, которую международные СМИ по-прежнему пытаются представить «империей зла».

Ключевые слова: художественное наследие, политические технологии в области искусства, стратегический центр пропаганды позитивного образа России, роль центров русской культуры за рубежом, ресурсы представительств Россотрудничества, укрепление имиджа России как страны высокой культуры, направления деятельности по преодолению негативных информационных потоков против нашей страны.

Как часто мы видим, что в запале политических страстей оппозиционные стороны глухи в отношении слов оппонента. Чувство самосохранения и непоколебимой уверенности в собственной правоте устанавливает невидимые барьеры, о которые все словесные аргументы и факты отскакивают как об стенку горох. Одной из форм пробить преграды непонимания является возможность проникнуть на подсознательный уровень через сферу чувств посредством визуальных образов искусства. Через показ исторических и современных памятников искусства мы апеллируем во многом серьезной доказательной базой собственной правоты и подчеркиваем фундаментальность в позиционировании своей политической позиции [4]. Примером соединения тем художественно-исторических с политическими стала выставка «Лики России. От иконы к живописи», которая прошла в январе 2016 года в стенах Государственной Думы при поддержке её Комитета по делам общественных объединений и религиозных организаций по инициативе фракции ЛДПР. Экспозиция представила славные страницы истории России посредством презентации произведений искусства: образы русских святых – воинов (А. Невского, Д. Донского, Ф. Ушакова), портреты российских императоров, правление которых связано с расширением и укреплением границ Российского государства (Петра I, Екатерины II, Александра I).

Центральным художественным образом выставки стала Азовская икона Божией Матери – иконография иконы отражает тему Азовских походов Петра I и Крымских войн XVIII века, завершившихся присоединением Крыма (из

собрания С.Урубкова). Богоматерь с Младенцем представлены на фоне государственного герба России, Ее воздетые в молитве руки символизируют покровительство и защиту. На иконе отсутствуют батальные сцены, а в текстах говорится только о мире: «Благодать и мир да умножит всем», «Мир мой даю вам», «Да будет мир мног», «Благодарение Богородицы Марии о данном нам мире». Бог – символ мира, а сама икона, по замыслу автора, называется «Знамение множества мира», ее идея – благодарение за мир в азовско-причерноморском регионе и исчезновение постоянной угрозы для России. Написание иконы в конце XVIII века связано с подписанием Ясского мира (1792 г.), положившего конец войне между Россией и Османской империей. Договор закрепил за Россией всё Северное Причерноморье, включая Крым, усилил её политические позиции на Кавказе и Балканах. К России отошли земли между Южным Бугом и Днестром, по которому была установлена новая граница. На Кавказе восстанавливалась граница по реке Кубань. Турция отказывалась от претензий на Грузию и обязалась не предпринимать каких-либо враждебных действий против грузинских земель. Икона является зримым свидетельством стремления России к защите интересов проживающих на ее территории народов, глубокой духовной основы ее миссии в мире.

Икона Азовской Божьей Матери вызвала большой интерес общественности на выставке в Государственной Думе РФ. Ее общественный показ состоялся повторно 16 марта в Госсовете Крыма, приуроченный второй годовщине воссоединения Крыма с Россией. Руководство Крыма приложило к иконе Азовской Божьей матери (см. рис 1).



Рис.1. Икона Азовской Божьей матери (Фото РИА Новости (Крым))

Последние несколько десятилетий отмечены активным развитием частного коллекционирования в России. По художественному уровню и исторической значимости памятников отдельные частные собрания в совокупности сравнимы с государственными, частные коллекционеры давно стали постоянными участниками тематических выставок в государственных музеях, в том числе, все участники выставки «Лики России: традиции и современность» [2]. Лишь немногие частные музеи имеют возможности постоянного экспонирования, поэтому выставочная работа с частными собраниями может выполнять важнейшую задачу – произведения вводятся в научный оборот, становятся доступными для изучения. Известны богатейшие частные собрания икон, произведений русского авангарда, русской мебели, ювелирного искусства. Нам, действительно, есть, что предъявить миру.

В контексте показа за рубежом частные коллекции являются главным ресурсом. Личные, негосударственные собрания не могут быть задержаны и конфискованы в случае возникновения претензий и санкций какой-либо страны к России. В этой связи очень важно создание центра стратегического планирования художественных проектов для показа за рубежом, сотрудники которого должны обладать знаниями о фондах как музейных, так и частных коллекций, которые могли бы осуществлять правильный отбор экспонатов и выстраивать договорные отношения с владельцами произведений искусства, с привлечением страховых компаний, изданием каталогов и тд.

Назрела необходимость создания центра стратегических проектов в области искусства в Москве с представительством в Брюсселе – в самом центре Европы. Русское посольство в Королевстве Бельгия в сфере культуры очень активно работает и иницирует важные художественные мероприятия в разных городах Европы включая Люксембург, Антверпен, Гаага, Льеж, Париж. Для реализации этих проектов можно шире использовать ресурсы Россотрудничества, привлекать другие организации, например, такие как Люксембургско-Бельгийская Торговая Палата, медиахолдинг «Россия сегодня» и др. Важно развивать этот опыт и реализовывать качественные с научно-культурологической точки зрения проекты на стыке искусства, бизнеса и политики. Представляется возможным привлекать для реализации культурных проектов за рубежом банки и различные современные компании, специализирующиеся на новейших технологиях, чьи финансовые и технологические ресурсы можно применять для подготовки таких проектов.

Важными стратегическими городами для открытия таких центров являются Лондон и Нью-Йорк, являющихся культурными столицами мира. Художественные проекты, подготовленные специалистами – экспертами, планируется показывать в этих городах на разных престижных выставочных площадках в рамках программ, курируемых стратегическим центром популяризации позитивного образа России, открывая миру ее уникальные культурные и духовные традиции. Большой опорой в реализации подобных проектов являются представительства Россотрудничества. На сегодняшний день, они, к сожалению, не обладают достаточными площадями и ресурсами для реализации подобных мероприятий на должном уровне. Деятельность

отдельных представительств этой организации ориентирована, в первую очередь, на образовательные цели и, во многом, программы мероприятий зависят от энтузиазма и личных вкусов руководителей представительств.

Центры русской культуры, которые представляется необходимым создать в Лондоне и Нью-Йорке, могут иметь клубный характер и стать местом встреч представителей разных элитарных и правящих кругов для установления через интерес в области искусства, деловых контактов и укрепления имиджа России как страны высокой культуры, которая дала миру знаменитых художников, музыкантов, танцоров.

Стратегический центр по популяризации позитивного образа России можно создать, объединив усилия политологов, историков, психологов, искусствоведов, широко используя научную базу ИМЦ [1]. В программы реализации деятельности этого центра могут быть включены выставки изобразительного искусства, музыкальные, хореографические и театральные постановки. Всё это можно сопровождать презентацией лучших национальных кулинарных традиций народов России. При таких представительствах могут быть открыты филиалы ресторанов высокой русской кухни, например, таких, как «Пушкин» в Москве.

При условии синтетического подхода и привлечения лучших специалистов в своих областях, необходимо осуществлять презентации культуры России через искусство, науку, бизнес и кулинарные особенности высокой национальной кухни на самом качественном уровне. Для развенчания образа России через символы «водка и матрешка» требуется огромная, тщательно спланированная работа, особенно необходимая в эпоху информационных войн как средство необходимой защиты [3].

Список литературы:

1. Гнездилов Г.В., Чертополох А.А., Киселев В.В., Кошкина В.К. Особенности современной психологической войны между Россией и Турцией // Человеческий капитал, 2016. № 2 (86). С. 17 – 21.
2. Гнездилова М.Г. Лики России. От иконы к живописи. М., 2016.
3. Гнездилова М.Г. Роль искусства в эпоху мировых информационных войн // Человеческий капитал, 2016. № 4 (88). С. 27 – 28.
4. Кошкина В.К., Гнездилов Г.В., Чертополох А.А. Культурно-историческая обусловленность гендерных феноменов в массовом сознании // Психология обучения, 2016. № 3. С. 100 – 107.

Головки Юлия Владимировна,
к.филос.н., доцент кафедры гуманитарных
дисциплин и коммуникативных технологий
НАНО ВО «Институт мировых цивилизаций».

***Концепция культурных суперсистем П.А. Сорокина и современные
тенденции развития общества***

Аннотация. В данной статье исследуется концепция культурных суперсистем русско-американского философа и социолога П.А. Сорокина. Категория культурной суперсистемы рассматривается в качестве важного методологического принципа для исследования кризисных явлений в общественной жизни. Анализируется значение концепции культурных суперсистем для творчества П.А. Сорокина, а также возможность использования учения Сорокина для объяснения современных тенденций развития общества.

Ключевые слова: культурная суперсистема, культура, ценность, кризис, общество, интегрализм.

Современные общественные процессы, развивающиеся на наших глазах, носят крайне сложный и противоречивый характер. Среди конкретных явлений, свидетельствующих о сложности момента, можно отметить рост военных столкновений, миграционные процессы, резкое возрастание уровня террористической угрозы. В последние десятилетия общество все чаще сталкивается со всевозможными опасными тенденциями, такими как увеличение числа конфликтов на расовой и национальной почве, возрождение фашистских партий и фашистской идеологии, падение нравов, рост преступности и т.п.

Одной из наиболее актуальных проблем современности стала проблема кризиса. На протяжении последних лет особенно много говорится о кризисе в финансовой сфере, экономике, политике, экологии и целом ряде других сфер общественной жизни.

Нельзя не отметить, что современный кризис в еще большей степени охватил самого человека. Откровенная прагматизация жизни порождает дезинтеграцию личности, распад ее целостности, всеобщий аморализм, безразличие, потерю нравственных основ. Все это дает повод говорить об антропологическом кризисе, о гибели человеческого в человеке, об утрате ценностных ориентиров.

Перед человечеством встает все больше вопросов, требующих глубокой разработки. Среди них наиболее актуальными являются такие как: причины возникновения негативных тенденций развития общества, природа данных явлений, их содержание и характер, внутренние механизмы и способы регулирования кризисных явлений. На повестку дня встает вопрос о случайном или закономерном характере кризисов, возможности их предсказания и

предвидения их последствий, и, наконец, каковы перспективы развития социума в кризисной ситуации.

Бесспорно, что ответ на данные вопросы невозможно найти без разработки методологии исследования кризисных явлений в современном обществе. На наш взгляд, крайне важным при анализе кризисных явлений современности представляется обращение к наиболее значительным философским и социологическим теориям недавнего прошлого. В частности, актуальным и своевременным нам видится использование теории культурных суперсистем П.А. Сорокина в качестве методологической основы исследования современного цивилизационного кризиса.

Тема кризиса, бесспорно, является одной из центральных в философском творчестве П.А. Сорокина. Данная проблема рассматривается им всесторонне, с позиций комплексного подхода. Сорокин не просто констатирует наличие в обществе явлений, свидетельствующих о его кризисном состоянии, но подробно рассматривает воздействие кризиса на личность, и, самое главное, вскрывает внутренние причины кризиса, устанавливая свой диагноз.

П.А. Сорокин уверен, что кризис, с которым столкнулось общество в XX веке, представляет не просто череду экономических или политических неурядиц. Современный кризис не может рассматриваться как одномоментное, быстро проходящее явление. Многочисленные негативные тенденции развития общества в XX веке и их конкретные проявления растянуты во времени. К ним относятся как события мирового масштаба, такие как мировые войны, так и более локальные с исторической точки зрения явления (например, революции), а также те изменения, которые затрагивают саму сущность человека, его нравственные и мировоззренческие основы. Тем не менее, все вышеозначенные моменты представляют всего лишь отдельные элементы единой кризисной цепи. Кризис носит экстраординарный характер, затрагивая сами основы западной культуры и общества, все формы социальной, политической и экономической организации. В кризис вовлечены и все формы духовной жизни: философия, религия, искусство, право и мораль. Проявлениями кризиса пронизан сам образ жизни современного человека. Все современное западное общество вовлечено в него. Это кризис всей системы ценностей современной культуры. Но, в то же время, кризис не означает полного разрушения и прекращения существования западной культуры и общества.

По мнению П.А. Сорокина, у кризиса есть внутренняя и закономерная причина. Без определения данной причины невозможно ни прогнозирование дальнейших тенденций развития общества с целью их преодоления, ни решение текущих проблем. В качестве философского основания при объяснении происходящих в мире кризисных явлений П.А. Сорокин использует теорию культурных суперсистем. Отмечая важность теории культурных суперсистем Сорокина для анализа глобальных процессов современности, историк и теоретик общественной мысли Н.С. Тимашев замечает: «Весьма значительно и убедительно Сорокинское построение типов культуры» [8, с.463]. Это важное замечание как нельзя лучше подчеркивает, что именно через типы культуры П.А. Сорокин исследует и объясняет современный кризис. Категория кризиса у

П.А. Сорокина неразрывно связана с категорией культурной суперсистемы и учением о смене культурных суперсистем. Сам Сорокин часто говорил о том, что данная теория создавалась им как некий образный ключ, с помощью которого он попытался открыть двери многих современных явлений. Еще раз подчеркнем, что категория культурной суперсистемы носит основополагающий, методологический характер в учении Сорокина.

Основой теории культурных суперсистем П.А. Сорокина является положение о существовании в истории человечества обширных систем культуры, сменяющих друг друга в определенные моменты развития. Сорокин различает понятия «культурная система» и «культурная суперсистема». Главными культурными системами он называет философию, науку, религию, язык, мораль, право и искусство. Культурные суперсистемы представляют собою гораздо более обширные образования, включая системы в виде своих отдельных элементов, где определяющим характер каждого элемента фактором предстает ценностное основание. В целом ряде работ, включая многотомную «Социальную и культурную динамику» [4], П.А. Сорокин рассматривает развитие подобных суперсистем социокультурных явлений. Сорокин пишет, что «...в безграничном океане социокультурных явлений существуют обширные культурные системы, суперсистемы или цивилизации, которые живут и функционируют как действительные объединения. Эти системы не идентичны государству или нации, как правило, они превосходят границы любой социальной системы» [5, p.378]. Определяющим и смыслообразующим фактором, определяющим существование суперсистемы, является ценность, лежащая в ее основе. Сорокин отмечал: «Всякая культура есть не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну и главную ценность» [2, с.429]. Данная ценность составляет базу суперсистемы и определяет все области деятельности человека. Культура, наука, философия, религия, искусство и мораль зависят от этой ценности и пронизаны ею.

В истории человечества, по мнению Сорокина, существовали три основные культурные суперсистемы – идеациональная (идейная или религиозная), чувственная, идеалистическая (интегральная). Свой вывод Сорокин делает на основе изучения истории человечества. Он подвергает тщательному анализу множественные исторические события и факты, обращаясь к истории таких цивилизаций, как цивилизации Древней Греции, Рима, Индии, Китая, Ближнего Востока. Но наиболее пристальное внимание, без сомнения, уделяет цивилизационным особенностям развития Западной Европы.

На протяжении истории три культурных типа сменяли друг друга через какой-то промежуток времени. Переход от одной суперсистемы к другой является результатом самого исторического процесса.

Основу идеациональной системы составляет обращение к сверхчувственному как высшей ценности. Сорокин подчеркивает возвышенный характер ценностей, определяющих данный тип культуры. Подчас

основополагающая ценность носит ярко выраженный религиозный характер. Идеалом данной системы является некий возвышенный духовный Абсолют. Основной посыл идеациональной культуры направлен на единение с данным Абсолютом. Нравственные нормы данной системы определяются понятием долга и воспринимаются как абсолютные, безусловные и неизменные. Несмотря на то, что в принципе они могут и не отвергать некоторые утилитарные соображения, в целом они не направлены на увеличение чувственного удовольствия, полезности, счастья. Являясь заповедями сверхсправедливого Абсолюта, они не могут быть подвергнуты сомнению, их авторитет непреложен, они выступают в виде непреложных истин. В качестве примеров идеациональных систем можно рассматривать религиозные системы христианства, буддизма, даосизма, иудаизма... Периоды преобладания идеациональной культуры были и в Античности. Так, древнегреческая этика седьмого – пятого веков до нашей эры базировалась на постулатах сверхчувственного долженствования. Этика Гесиода, Эсхила, Софокла утверждала идею религиозности, считая стремление человека к счастью мнимой и преходящей ценностью.

В Западной Европе господство идеациональной культуры совпало с утверждением христианских ценностей. Идеациональный тип культуры доминировал с VI по XII век. Теоцентричность мышления определяла направление развития искусства, философии, науки, формировала нравственные и правовые нормы, устройство экономической и политической систем. В основе принципов идеациональной христианской этики лежит всеобъемлющая и всепрощающая любовь Бога к человеку, человека к Богу, человека к человеку. Моральные ценности исходят от Бога, они абсолютны. По мнению П.А. Сорокина, идеациональная культура делает акцент на духовности, возвышая человека. Он пишет, что «невозможно большее прославление или освящение человека, чем то, которым его удостоила идеациональная этика христианства» [2,с.491].

Чувственные системы основаны на принципе чувственного счастья. В подобных системах в качестве высшей цели рассматриваются такие понятия как удовольствие и наслаждение. Одной из важнейших категорий и мерилom ценности того или иного явления становится понятие пользы. Утилитаристский характер чувственной системы определяют установки общества. Все, что не отвечает жизненным потребностям, не приносит земных радостей и не отвечает принципам гедонизма, отвергается или, в лучшем случае, признается бесполезным. Нравственные нормы чувственной системы изменчивы, релевантны, не абсолютны и подчинены принципу целесообразности. Они рассматриваются обществом с рациональных позиций. Признается неоспоримым, что мораль и право созданы человеком на разумных началах для наилучшего регулирования общественных процессов. Их цель чисто утилитарна: сохранение человеческой жизни, охрана собственности и имущества, сохранение мира и порядка, обеспечение благополучия общества. В большинстве случаев общественные нормы чувственной системы ориентированы на господствующую элиту, которая и выступает в качестве

законодателя. Наука, искусство и философия данной суперсистемы также основаны на идеях утилитаризма. К чувственным системам относятся все гедонистические и большинство эвдемонистических учений.

Утверждение чувственной суперсистемы в Европе начинается примерно в XVI веке, с началом эпохи Возрождения. Свидетельством этого является смещение акцента с Бога на человека, распространение антропоцентристских идей и гуманизма. Начало чувственной эпохи прекрасно выражено в знаменитом вопросе, сформулированном Лоренцо Валла: если я могу жить непорочно в богатстве, зачем мне обрекать себя на бедность? На первый план выходит рационализм. Человек начинает стремиться к комфорту, материальному благополучию и богатству. Со временем подобное стремление только нарастает. Вот как описывает Сорокин проявления чувственной ментальности: «Всепроникающее утилитарное начало и гедонистический характер – ее неотъемлемая черта. «Польза», понимаемая в чувственном смысле, есть основная черта нашего нравственного сознания. От всего, начиная с науки и кончая религией, мы требуем материальной пользы и выгоды. Если нечто полезно, оно считается благом, если нет, то не считается». Чувственные ценности превалируют вплоть до начала XX века.

Идеалистическая суперсистема является синтезом двух вышеназванных систем и часто фигурирует под названием «интегральной». Усматривая высшую ценность в боге, она не отрицает значимости мирской жизни. Ее постулаты сочетают трепетное отношение к духовному с разумностью поступков. Интегральная суперсистема содержит в себе «бесконечное разнообразие, состоящее из чувственного, рационального и надрационально-сверхчувственного аспектов» [4, с. 37]. Периоды преобладания идеалистической суперсистемы в истории достаточно редки и непродолжительны. Так, интегральной была греко-римская культура в VI - IV веках до новой эры. В Западной Европе идеалистические ценности превалировали в XIII веке.

Вся история человечества рассматривается Сорокиным лишь в контексте суперсистем. На протяжении развития человечества три данные суперсистемы сменяли друг друга, по очереди занимая господствующее положение. Подобная смена, по утверждению Сорокина, лишь представляет «основной закон истории», состоящий в постоянной флуктуации всех сфер общественной жизни в рамках господствующей суперсистемы. Таким образом, переход от одной суперсистемы к другой является неизбежным и закономерным.

Современный кризис, по мнению П.А. Сорокина, свидетельствует о наступлении переходного периода: деградации чувственной системы и подготовке к утверждению нового культурного порядка. К кризису в обществе приводит девальвация ценности, лежащей в основе культурной суперсистемы. Если мы обратимся к нашей недавней истории, мы обнаружим явные признаки кризиса основополагающих ценностей нашего общества. С точки зрения П.А. Сорокина, точно так же, как ценность, образующая основу суперсистемы, влияет на культуру и мораль, изменения в области культуры и нравственности

могут помочь «продлить жизнь» или, наоборот, прекратить существование господствующей суперсистемы.

Как уже отмечалось ранее, особенностью современных кризисных явлений является их глобальный и системный характер. Почти во всех отраслях человеческой деятельности можно обнаружить проблемы и затруднения, имеющие серьезные последствия для судеб всего мира. К ним можно отнести следствия технизации современного общества, проявляющиеся в катастрофическом загрязнении природной среды, в ухудшении состояния здоровья населения, возникновении техногенных катастроф; экономические неурядицы, выражающиеся в падении темпов экономического роста и финансовых колебаниях, усилении социального неравенства как внутри общества, так и между различными странами; политическую напряженность в мире, этнические конфликты и войны. Все это, на наш взгляд, может рассматриваться как свидетельство распада ценностей чувственной системы.

Распространяя интегралистский подход на все области бытия, Сорокин видит выход из кризисного состояния общества в создании нового интегрального порядка. В первую очередь, этот тезис базируется на идее о большей устойчивости и жизнеспособности интегрированной системы. Стабильное существование социума зависит от степени его внутренней интеграции. Такое общество более сбалансировано, в нем отсутствуют такие дезорганизационные процессы как война, революция, аномия. Кроме того, интеграция способствует большей резистентности по отношению к неблагоприятному воздействию извне. В качестве главного решения проблемы кризиса П.А. Сорокин рассматривает интеграцию ценностей как социокультурной основы общества.

В работах Сорокина интеграционные процессы предстают как закономерность. Высшая степень интеграции служит для него показателем прогресса культурных и социальных систем. Интегральное общество должно стать выразителем высшей интегральной ценности – единства Правды, Добра и Красоты.

Бесспорно, разработка Сорокиным теории культурных систем в качестве методологии исследования кризисных явлений в современном обществе, поиска выхода из кризиса через анализ и раскрытие внутренних механизмов развития общества является одной из ведущих как в отечественной, так и в зарубежной философии.

Список литературы:

1. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. СПб., 2000.
2. Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. М., 1992.
3. Сорокин П.А. Главные тенденции нашего времени. М., 1997
4. Сорокин П.А. Социологические теории современности. – М.:ИНИОН, 1992
5. P. Sorokin. Sociological Theories of Today. N.Y. & London, 1966
6. P.A. Sorokin. The Crisis Of Our Age. N.Y. 1957
7. Головки Ю.В. Есть ли будущее у альтруизма и амитологии? Вестник МГУЛ №7 (49), 2006.

8. Тимашев Н.С. Научное наследие П.А. Сорокина.// Социологос. Социология. Антропология. Метафизика. Вып.1. М.Прогресс.1991

Гуний Виталий Николаевич,

доцент Российской академии имени Гнесиных,
исполнитель, e-mail:gunin.vn@mail.ru;

Гунина Инна Алексеевна,

доцент Российской академии имени Гнесиных,
исполнитель, e-mail:gunin.vn@mail.ru.

Русская народная инструментальная музыка в XX веке: традиции и инновации

Аннотация. В статье рассматривается проблема развития профессиональных исполнительских традиций русской народной инструментальной музыки в XX столетии. Опираясь на материалы журнала «Народник» и другие труды, а также на собственный исполнительский опыт, авторы останавливаются на вопросах творческой деятельности и вклада в современное исполнительское искусство ведущих российских музыкантов, исполнителей и композиторов П. Гвоздева, Н. Чайкина, Ю. Казакова, А. Суркова, Ю. Шишакова, П. Нечепоренко, А. Шалого, А. Цыганкова, В. Семенова, Ф. Липса и других.

Ключевые слова: русская народная музыка, русские народные инструменты, народная инструментальная музыка, народная музыка, музыка XX века.

Вновь и вновь просматривая подшивку информационного бюллетеня «Народник» (1993 – 2013), находишь и осмысливаешь грани разворачивающихся на его страницах дискуссий и обсуждений об историческом месте народного инструментального жанра в современной музыкальной культуре. Создатели и бессменные руководители журнала В.В. Новожилов, В.К. Петров, Н.Н. Умнова за эти годы дали читателям возможность познакомиться с новинками научно-методической литературы, обсудить современные тенденции и исполнительские стили современного народно-инструментального жанра.

Журнал «Народник» выходил в очень сложное время, когда была полностью прекращена жизнь многих издательств в России, и лишь на страницах бюллетеня в те годы публиковались не только научно-методическая литература, но и научные исследования в области народно-инструментального исполнительства. Читателей всегда интересовали рецензии конкурсных прослушиваний и концертов, вести с самых разных регионов не только нашей страны, но и ближнего и дальнего зарубежья, и, конечно, жаркие споры о нашей профессии, реформах в области специального образования, сотрудничестве ведущих исполнителей и педагогов с целью совершенствования позиций исполнительства на народных инструментах. Особо трогательно

перечитывать рубрику «Диалоги», ведь в ней наша история, полученная из первых уст таких мастеров, как Н.Я.Чайкин, П.И. Гвоздев, Ю. Казаков, А. Сурков, Б. Тихонов, Ю. Шишаков, А. Шалов, П. Барчунов, Е. Колобков, П.И. Говорушко, П.И. Нечепоренко, В.Н. Городовская и многих других выдающихся личностей сфере народно-инструментального искусства. История, рассказанная очень искренне, с гордостью за прошлое и с огромной заботой о будущем.

Сами понятия «народные музыкальные инструменты» и «народно-инструментальная музыка» на протяжении последних лет подверглись значительным преобразованиям. Изменения коснулись как и самой системы ценностей народно-инструментальной музыки, так и в ее главных составляющих – музыки, музыкантов и инструментов. Изучение народно-инструментальной музыки и музыкальных инструментов началось еще в 60-70-е годы прошлого века, но качественный скачок изучения со стороны различных научных дисциплин произошел именно на рубеже веков, в годы выхода информационного журнала «Народник». Проходили творческие встречи, семинары, конференции, «круглые столы», приуроченные к всевозможным конкурсам и фестивалям, растущим с каждым годом в геометрической прогрессии. Многие дискуссии по темам структуры, организации, дальнейшему развитию инструментальной музыки подробно освещались на страницах бюллетеня.

Изучение жанра народной инструментальной музыки за это время происходило с различных подходов. Многие ученые рассматривали и до сих пор рассматривают народные инструменты, как самобытное явление национальной культуры, которое необходимо сохранять, бережно относиться к истории каждого инструмента, развивая, ни в коем случае не покушаться на эстетику звука. Нужно отметить, что на рубеже 1980 – 1990-х годов практически исчезает из обихода такое понятие как «инструментальный фольклор». Данное обстоятельство ученые связывают не только с конкретной исторически-социальной ситуацией в России, но и с появлением особого направления в народно-инструментальной музыке – академического.

Само понятие «народно-инструментальное искусство» не может существовать без народных музыкальных инструментов, музыки, написанной для этих инструментов и музыкантов-исполнителей. Все три главных аспекта народного инструментализма за эти годы не только претерпевают колоссальное развитие, но и выходят на новый уровень. Каждый из этих аспектов менял свой уровень и глубину, опираясь на достижения всего отечественного инструментализма, развивался и продолжает развиваться, не смотря на открытое пренебрежение со стороны средств коммуникации, вопреки безусловному падению нравственно – культурного уровня и социально-экономических условий жизни общества. Встает закономерный вопрос, а куда пойдет развитие дальше? У многотысячной армии профессиональных музыкантов – народников, воспитанников ведущих музыкальных учебных заведений страны, созревает острая необходимость выявления определяющих путей и перспектив народно – инструментального жанра.

Творческие встречи на страницах журнала «Народник», исторические заметки, впечатления от концертов, фестивалей и конкурсов незримо пронизаны гордостью за неповторимый вклад музыкантов – народников в общую копилку инструментальной культуры, несомненные успехи и достижения в этом жанре, произошедшие столь стремительно. Одним из самых высокопрофессиональных деятелей, поднявших мастерство исполнительства на народных инструментах на новую высоту, был основоположник академического направления игры на баяне Павел Иванович Гвоздев. Получив прекрасное академическое образование по классу фортепиано в Ленинградской консерватории, он создал огромный концертно – педагогический репертуар для баяна, состоящий из переложений классических сочинений. Обучаясь в консерватории, П.И. Гвоздев не бросал самостоятельных занятий на баяне, пленившем его с детства удивительным звуком, знакомился с известными музыкантами – баянистами того времени. Тогда и зародилась главная мечта его жизни – сделать инструмент не только популярным, но и высокопрофессиональным.

И в 1935 году в Ленинграде в концертном зале Общества камерной музыки состоялся сольный концерт музыканта. Программа состояла из классических произведений зарубежных и русских композиторов. «Это редкий в истории музыкального исполнительства случай, когда одно выступление музыканта способно совершить переворот в представлении о возможностях того или иного инструмента» (об этом писал Г.Н. Преображенский в работе «Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде»). Транскрипции многих произведений, исполненные в том памятном концерте, остаются до сих пор в сокровищнице концертного репертуара баяниста, это знаменитая «Чакона» И. С. Баха – Ф. Бузони, «Пассакалия» Г.Ф. Генделя, «Полет шмеля» Н.А. Римского-Корсакова. Не останавливаясь на достигнутом, Гвоздев одержим новой идеей – наладить сотрудничество с профессиональными композиторами с целью создания оригинального сочинения крупной формы, воплощением которой становится Ф.А. Рубцов. Уже в 1936 году состоялась премьера Концерта для баяна с оркестром русских народных инструментов. В основе концерта – темы и интонации русских песен и наигрышей. Интенсивная работа П.А. Гвоздева по совершенствованию баянного репертуара продолжалась и в годы его преподавания в учебных заведениях г. Москвы. Это были многочисленные переложения и транскрипции, которые были изданы, а также обработки народных песен и танцев, многие из которых остались в рукописях. Повысить исполнительские возможности баяна П.А. Гвоздев старался и в конструктивных его характеристиках. Им была изобретена готово-выборная система, особенностью которой была левая клавиатура, построенная по фортепианному принципу. К сожалению, она не получила массового распространения, так как исполнителю приходилось совмещать два принципа клавиатуры, но по мнению профессора Б.М. Егорова, воспитанника Гвоздева, вполне могла бы быть использована на современном готово-выборном аккордеоне.

«Мы шагнули позже других, но начали очень активное движение, и это дает надежду, что рано или поздно мы будем на равных с другими инструментами представлять мировую музыкальную культуру» [1]. В беседе с Валерием Петровым Николай Яковлевич Чайкин поделился с читателями бюллетеня о процессе создания Сонаты №1 (1943-1944 годы), с которой и началось создание камерных сочинений для баяна. Композитора всегда интересовала оркестровая музыка, ему самому доводилось, играя в оркестре, исполнять партии трубы, тромбона, контрабаса, что пригодились ему впоследствии при работе с партитурами. Оркестровость сонаты бесспорна, поэтому впоследствии самим Н.Я. Чайкиным была сделана редакция Финала сонаты с оркестром народных инструментов, а затем и с симфоническим. Соната для баяна создавалась в сложные годы Великой Отечественной войны. Толчком к ее созданию стала трагедия друга Николая Яковлевича – Николая Ивановича Ризоля, которому она и посвящена. Соната непривычна по характеру музыки, закладывает новый фундамент технического мастерства, ломает представление о привычном звучании баяна и оказывает громадное влияние на развитие инструментальной музыки для баяна. Сочинение стало очень популярным не только в нашей стране, но и за рубежом, быстро распространялась, а также несколько раз переиздавалась. Для Н. Я. Чайкина баян сразу же стал инструментом – выразителем самых серьезных идей, и в этом заключается гениальность мастера, как провидца, ведь за годы, прошедшие после написания Сонаты №1, баян «вышел в интеллигенты» и занимает достойное место в современной инструментальной музыке.

Творческая деятельность Ю. Казакова – легенды русского баяна, искрометна и многогранна. Выдающийся артист, смелый новатор, своим искусством он добивается невозможного – признания баяна не только широкими массами любителей, но и взыскательными профессионалами. «Оставаясь как и прежде любимым фольклорным инструментом, баян утверждается на вершинах музыкального Олимпа» (на это указывает А.И. Хачатурян в статье «Вдохновенное мастерство», посвященной творчеству Казакова). Юрий Казаков вырос в музыкальной семье, получил начальное образование по классу фортепиано, работал вместе со своим отцом, знаменитым баянистом И. К. Казаковым в Северном русском народном хоре, всю войну прошел с баяном в руках. С невероятной теплотой вспоминает артист встречу со знаменитым сибиряком и его фронтовой программой «Удар по врагу» Иваном Маланиным. «Вот когда я с особой силой ощутил, что такое баян и какие неисчерпаемые возможности заложены в нем!» В послевоенное время Казаков задумывается о новом баяне. Музыкант предъявляет к инструменту высокие требования, так как понимает, что на баяне с готовыми аккордами невозможно играть крупные сочинения, особенно полифонического склада.

Казаков приезжает в Москву, знакомится с выдающимися баянистами, которые убеждают его в приобретении выборного баяна. Но Казакову не хотелось отказываться и от готовых аккордов, он решает вместе с московским мастером Ф. Фигановым сконструировать баян с переключением готовой

механики на выборную. При этом он досконально изучает систему регистров многотембрового аккордеона, решив обогатить звучание баяна особыми регистрами – переключателями. Так в 1951 году произошла настоящая революция в конструкции баяна, позволяющая осуществить мечты баянистов об исполнении на баяне шедевров русской и зарубежной классики.

Анатолий Алексеевич Сурков – «настоящий рыцарь баяна», как образно назвала его народная артистка России В.Н. Городовская, обладал неповторимой манерой звукотворчества на баяне, внес огромный вклад в создание современного концертно-педагогического репертуара не только высокопрофессиональным выполнением переложений оркестровых, клавирных и органных сочинений, но и развитием жанра обработок для баяна на основе музыкально-поэтического содержания народных песен. Именно русская музыка, русская песня, по убеждению А.А. Суркова, является основой воспитания исполнителей на народных инструментах. Очень настороженно относился музыкант, воспитанный на классике и русской песне, к стремлению некоторых музыкантов включать в свои концертные программы исключительно современную музыку, считал, что за новизной исполнительских приемов и звуковых решений уходит на второстепенный план главное в музыке – выразительность мелодических образов. В результате долгих лет сотрудничества А.А. Суркова с московским мастером В.А. Колчиным в середине 1950-х годов появляется многотембровый готово-выборный баян (прообраз будущей «России»), который Анатолий Алексеевич начал осваивать, будучи уже известным музыкантом.

Анализируя тенденции и состояние современного народного исполнительства, многие отмечают наметившийся уклон в сторону «третьего направления» – эстрадно-джазового. Это направление получает развитие в 20-30-х годах прошлого века. Сначала в танцевальных оркестрах появляется партия аккордеона, затем аккордеонисты постепенно выходят на эстраду с сольными номерами, а сольное эстрадное исполнительство связано с именем талантливого музыканта Ю. Шахнова. Коренной перелом в жанре эстрадного сольного исполнительства сделал Борис Тихонов. Легкая, непринужденная манера игры стоя, безукоризненная техника, специфическое владение мехом, импровизационность, элегантность, задор, замечательные авторские пьесы и прекрасные аранжировки – все это лишь те немногие эпитеты талантливому музыканту, горячо любимому народом и сделавшему неопределимый вклад в эстрадно-джазовое исполнительство на аккордеоне. «Прослушивая его исполнение сегодня, наглядно видно, чему можно поучиться музыкантам, решившим посвятить себя эстрадно-джазовой исполнительской деятельности» [3].

Самобытная, глубоко национальная музыка Юрия Николаевича Шишакова занимает достойное место в репертуаре исполнителей на народных инструментах и оркестров. Его перу принадлежат концерты для фортепиано, скрипки, домры, баяна, балалайки, ударных, множество произведений для различных ансамблей, симфонии (в том числе для народного оркестра), музыка к радиоспектаклям и много другой музыки. Сама судьба сводит этого

замечательного пианиста и композитора с народно-инструментальным искусством, долгие годы Ю. Н. Шишаков преподавал и возглавлял кафедру народных инструментов в РАМ им. Гнесиных. Он считал, что народные инструменты находятся на стадии формирования профессионального академического искусства, развиваясь по пути многообразия, и констатирует, что время «Паницкого ушло», так как обработок народных мелодий становится все меньше. Но основами любой, самой сложной современной музыки не только для народных инструментов, по мнению Шишакова, все же должны оставаться народные истоки, мысли, чувства. Всю свою жизнь Юрий Николаевич не останавливался на достигнутом, искал новые формы творчества, создал цикл полифонической музыки для баяна (24 Прелюдии и фуги), писал в додекафонной технике («Юмористическое скерцо» для баяна, «25 акварелей» для оркестра баянистов и другие сочинения), но больше всего произведений посвящены русскому песенному мелосу («Красноярские песни» для народного оркестра, концерты для домры, балалайки). В зрелом возрасте ему удалось осуществить свою давнюю мечту, и он вышел на сцену в качестве солиста – пианиста с программой, состоящей не только из своих сочинений, но и из произведений Ф. Шопена, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Историческую роль в развитии искусства игры на народных инструментах сыграли творчество и педагогическая деятельность Народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, профессора Павла Ивановича Нечепоренко, неутомимого пропагандиста академического направления игры на балалайке, главной целью жизни которого было «вывести балалайку на уровень высочайших явлений мировой музыкальной культуры». В беседе с ним Каори Юноки задает вопрос, а не исчезнет ли балалайка, когда Россия повернется к капитализму? [4]. Нечепоренко, нисколько не сомневаясь, предположил, что «любителей послушать балалайку всегда будет достаточно», только надо работать, искать, расширять репертуар за счет переложений классических произведений, но «с высоким тактом», и привлекать молодых композиторов к написанию оригинальной музыки для балалайки.

«Русская народная песня – моя жизнь!» Так охарактеризовал свое творческое кредо Александр Борисович Шалов – замечательный балалаечник, профессор Санкт-Петербургской консерватории, прослуживший на кафедре народных инструментов со дня ее основания. «Винят меня в народе», «Эх, сыпь, Семен!», «Колечко мое позлащенное» и многие другие обработки русских песен и романсов – это сокровищница концертного репертуара для балалайки. Шалов в своем творчестве никогда не стремился делать просто броские вариации, все его произведения всегда содержательны и трогательны до слез. Но мало кто знает, что Александр Борисович сделал очень много переложений для балалайки классической музыки, в том числе «Рондо-каприччиозо» Ф. Мендельсона, «Фолию» А. Корелли, «Польку» из балета «Золотой век» и многое другое.

«Ангел-хранитель домры!» Без имени Александра Андреевича Цыганкова, самого авторитетного и любимого всеми без исключений музыканта, невозможно представить современное исполнительство и

педагогику на домре. Кто побывал на концертах этого выдающегося солиста, не устают восхищаться особым приподнято-романтическим виртуозным стилем его игры. Яркость и артистизм, захватывающая дух искрометная техника, чарующая задушевность, – это лишь немногие из эпитетов его исполнительского стиля. Цыганков – представитель и приверженец камерно-инструментального исполнительства, на сцене всегда его творческий партнер И.В. Шевченко, и это содружество производит неизгладимое впечатление. Цыганковым создан качественно новый профессиональный концертно-педагогический репертуар для домры, состоящий из прекрасных обработок народных песен и наигрышей, органично соединяющих элементы так любимых им направлений современной музыки – джаза и кантри, а также масштабных, глубоко содержательных произведений крупной формы основой мелодизма которых чаще всего выступают народные напевы и танцы. Заслуживает огромного уважения методико-педагогическая деятельность Александра Андреевича, за многие годы которой он воспитал большое количество высококлассных музыкантов.

Яркий исполнитель, талантливый композитор, неутомимый организатор и талантливый педагог, профессор В. А. Семенов внес огромный вклад в развитие отечественной баянной школы. Исполнительская деятельность В. А. Семенова тесно связана с педагогическим процессом и его научно-методической деятельностью. В журналах «Народник» (№4 за 1995 год; №1 за 1996 год) мы находим обширную и интереснейшую статью М.И. Имханицкого о педагогической деятельности Вячеслава Анатольевича, основные принципы которой не только не устарели, а до сих пор являются эталоном в овладении педагогическим мастерством [2]. Подробно и искренне сам мастер делится своим видением успешного педагогического воздействия на студентов. Педагогическое кредо профессора В. А. Семенова выражается прежде всего в индивидуальном подходе к каждому ученику, в последовательности постановки задач, направленных на выявление творческой инициативы, в неустанном контроле за поисками и развитием технологических решений в производстве, в особом внимании к регистровке, работе над звуковой рельефностью и меховедением. Поражает особая атмосфера «неуспокоенности, пытливости мысли, царящая на уроках Семенова», для которого «ученик – это не сосуд, требующий наполнения, а факел, который нужно зажечь».

Своей многогранной деятельностью народный артист России, профессор Фридрих Робертович Липс «создал репутацию баяна как инструмента с неограниченными техническими и звуковыми возможностями». Всю свою творческую жизнь Липс неустанно создает оригинальный репертуар для баяна, включающий не только транскрипции, но и исключительно новые сочинения, разрабатывает и переосмысливает методическую мысль, в своих литературных трудах отражает все стремительно происходящие изменения в сфере современной музыки. Не проходит мимо Липса и осмысление такого острого вопроса, как отторжение современной музыки для баяна от народных истоков. Анализируя лучшие образцы современных баянных произведений таких композиторов, как Н. Чайкин, А. Холминов и В. Золотарев, Липс

просматривает глубокие связи музыки, проявляющиеся совершенно в разных формах с народными корнями. Липс явился инициатором и идейным вдохновителем создания многих новых, порой экспериментальных сочинений. «...Если раньше для баяна писали в основном композиторы-баянисты, то сегодня для этого инструмента пишут крупнейшие композиторы нашей страны, ... которые на сегодняшний день являются лидерами – те, кто сочиняет для симфонического оркестра, хоровую музыку, вокальную, инструментальную, то есть, они пишут свои произведения для баяна без всяких скидок ни инструмент». Долгие годы творческого содружества связывали и связывают Липсас Золотаревым, Холминовым, С. Беринским, Е. Подгайцем, К. Волковым, Р. Леденевым и, конечно же, с Э. Денисовым и С. Губайдулиной. За эти годы он коренным образом изменил представление о баяне, как о бытовом инструменте, расширил репертуар для инструмента так, что доказал его «состоятельность» в академическом плане. Появились новые формы, новые жанры, новые образы, новый музыкальный язык, новые музыкально-исполнительские приемы, инициатором и пропагандистом всего этого новаторского, сложного и интересного по праву можно считать Фридриха Робертовича Липса.

Итак, мы постарались показать и проанализировать те важнейшие культурные события, произошедшие в народно-инструментальном исполнительстве, повлиявшие на весь дальнейший ход его развития. Трудно сейчас представить, на каком этапе находилось наше искусство, если бы не было творческой деятельности таких личностей, как П.И. Гвоздев, Ф.А. Рубцов, Н.Я. Чайкин, Ю. Казаков, А.А. Сурков, Б. Тихонов, Ю.Н. Шишаков, В.Н. Городовская, П.И. Нечепоренко, А.Б. Шалов, А.А. Цыганков, М.И. Имханицкий, В.А. Семенов, Ф.Р. Липс и многих других музыкантов, которые силой своего таланта и подвижничества создали и продолжают созидать современную эпоху и те грани народно-инструментального искусства, необходимые для дальнейшего поступательного движения. «Зажечь свечу», пронести этот свет помог и, к сожалению многих, теперь уже не сможет дальше помогать в деле информации и пропаганде народного инструментального исполнительства наш информационный верный помощник все эти годы – журнал «Народник». Таким образом, в культурной динамике современного народно-инструментального исполнительства на сегодняшний день мы просматриваем три пути. Это академическое музицирование, эстрадно-джазовое и фольклорное направления. Совсем необязательно, что это один многообещающий путь, скорее будет необходимо шаг за шагом *совместить* разные исторические проекции, тогда и проявятся, станут убедительными контуры будущих направлений.

Список литературы:

1. Диалоги. Николай Чайкин – Валерий Петров // Информационный бюллетень "Народник", №2, 1993.
2. Имханицкий М. Педагогическая деятельность Вячеслава Анатольевича Семенова // Информационный бюллетень "Народник", № 4, 1995; № 1, 1996.

3. Мирек А. Борис Тихонов // Информационный бюллетень "Народник", №3, 1994.
4. Нечепоренко П. "Я всегда должен сказать правду..." // Информационный бюллетень "Народник", №4, 1996.

Дегтярева Ирина Игоревна,
старший преподаватель кафедры гуманитарных
дисциплин и коммуникационных технологий
НАНО ВО «Институт мировых цивилизаций».

***Коммуникативный подход в преподавании иностранного языка для
студентов неязыковых вузов***

Аннотация. В статье рассматривается «коммуникативный подход» как некое общее направление в преподавании иностранного языка, включающее в себя разные методы, приемы и техники обучения и преимущества его применения для обучения студентов неязыковых вузов.

Ключевые слова: коммуникативный подход, метод обучения иностранному языку, коммуникативная методика в преподавании иностранных языков, языковая среда.

На протяжении многих лет обучение иностранным языкам в нашей стране в основном было направлено на развитие навыков чтения и заучивание грамматических конструкций. Считалось, что заучивание диалогов и фраз наизусть, исправление ошибок в устной и письменной форме способствовало выработке привычки правильного использования языка.

Сегодня же, наоборот, в процессе обучения иностранному языку все большее внимание стали уделять взаимодействию учащихся между собой и развитию умения поддерживать разговор даже при ограниченной лексической и грамматической базе. Таким образом, все чаще можно слышать об использовании так называемого «коммуникативного подхода» в преподавании, который в настоящее время является одним из самых популярных методов обучения иностранному языку.

В отличие от так называемого «традиционного» подхода, при котором акцент делается на изучении языка как системы слов и грамматических явлений, «коммуникативное» обучение предполагает использование заданий, направленных на развитие коммуникативной компетенции и взаимодействие учащихся в группе. При таком подходе к обучению языку используются творческие задания и упражнения, такие как дискуссии, проекты, театрализации, коммуникативные игры и упражнения. Основная цель обучения при этом — это не дать учащимся определенный набор знаний о языке, а научить их использовать язык непосредственно для общения.

Таким образом, «коммуникативный подход» – это стратегия, моделирующая общение, направленная на создание психологической и языковой готовности к общению, на сознательное осмысление материала и

способов действий с ним, а так же на осознание требований к эффективности высказывания [1].

Изначальной целью использования коммуникативной методики в преподавании иностранных языков было стремление заставить людей начать говорить на абсолютно новом для себя языке в кратчайшие сроки. Здесь следует отметить, что первой целевой аудиторией, для обучения которой начали внедрять данным метод были трудовые мигранты из разных стран, которым нужно было овладеть языком на базовом уровне как можно быстрее. Эти люди изначально находились в условиях полного отрыва от своей родной языковой среды, что создало предпосылки к зарождению основных принципов коммуникативного подхода: невозможности использовать родной язык на занятии; внедрении лексики и грамматики путем представления устойчивых конструкций; практики и отработки пройденного через постоянное общение в парах или группах под контролем преподавателя.

Существуют разные мнения, объясняющие причины возникновения данного подхода к обучению иностранным языкам. Софья Веретенникова, магистр лингвистики Университета Гранады, считает например, что коммуникативный подход стал продуктом педагогов и лингвистов, недовольных аудиолингвальным и грамматико-переводным методами обучения. Они считали, что студенты не изучали реальный, живой язык и почти ничего не знали о связи культуры и изучаемого языка [14]. В поддержку данной точки зрения можно заметить, что в нашей стране коммуникативный подход начал набирать популярность в 80-е годы XX века. В это время он стал альтернативой классическому грамматико-переводному методу, т.к. основная проблема студентов воспитанных советской школой заключалась в том, что они не могли говорить и взаимодействовать в реальных жизненных ситуациях.

Такой же принцип обучения иностранному языку широко используется в современных международных языковых школах, где благодаря интернациональному составу учащихся и преподавателям-носителям языка использование родного языка в процессе общения практически сводится к нулю. Но сможет ли данный метод быть полностью действенным и в условиях, приближенным к родным, учитывая во внимание еще тот факт, что целевой аудиторией в данном случае является студенты, для которых изучение иностранного языка не является основным профилем подготовки? Тем более что, несмотря на большой успех использования коммуникативного подхода в преподавании иностранного языка студентам языковых вузов, в непрофильных (неязыковых вузах) до сих пор чаще всего отдают предпочтение так называемому «традиционному» подходу к обучению языку.

К сожалению, очень часто происходит искажение понятия «коммуникативной методики» преподавания иностранного языка. Составители объявлений, рекламирующих курсы иностранных языков, используя красивую формулировку - «коммуникативный подход в обучении» - зачастую подразумевают под этим использование современных учебных пособий, или акцент на развитии устной речи учащихся.

В то время как основная цель использования коммуникативного подхода — это научить свободно общаться на языке, адекватно вести себя в различных ситуациях общения. То есть главное в этом подходе — это взаимодействие во время общения и достижение коммуникативной цели.

Для организации эффективной языковой деятельности на занятии следует понимать необходимость построения учебного процесса как модели общения. Суть данного подхода в том, что правила, слова и выражения не изучаются через специальные упражнения, а усваиваются в процессе коммуникативной деятельности. Здесь одновременно развивается беглость речи и отрабатываются речевые образцы и структуры [11]. К примеру, для отработки употребления тех или иных грамматических конструкций студентам предлагается решить проблемы, провести инструктаж, изучить правила пользования каким-либо прибором и разъяснить их своему соседу.

«Коммуникативный подход» предполагает, что восемьдесят процентов общего времени от урока должно быть посвящено разговорной практике. «Обучение через общение» – вот кредо данной методики [4]. Разговорная практика включает в себя следующие виды деятельности:

- Ролевые игры. Учащимся предлагают представить себя в определенной ситуации и разыграть диалоги или монологи, используя пройденную лексику или грамматику. Здесь следует помнить, что ситуации должны быть максимально приближены к реальности.

- Работа в парах. Один из самых распространенных видов деятельности при обучении с использованием коммуникативного подхода. Учащиеся проговаривают пройденный материал в паре по несколько раз, что существенно увеличивает возможность запоминания и экономит время группы, так как парная работа направлена на более детальную отработку и закрепление пройденных лексико-грамматических конструкций с целью экономии времени на занятии.

- Работа в группах. Направлена на отработку навыков спонтанного общения в группе в форме дискуссий, споров и обсуждений. Очень хорошо помогает формулировать, выражать и отстаивать собственное мнение на иностранном языке, не затрачивая время на формулировку и прокрутку в голове фразы на родном языке.

- Грамматические игры. Согласно коммуникативной методике, грамматика не должна изучаться вне контекста. Учащийся четко должен осознавать, в каких ситуациях следует использовать те или иные грамматические конструкции.

Однако при всех неоспоримых преимуществах использования коммуникативного подхода с целью стимулирования процесса начала «говорения» на языке, следует учитывать некоторые «подводные камни».

Здесь следует принять во внимание факт, что наша целевая аудитория – студенты неязыковых вузов, которые не имеют возможности полного отрыва от своей языковой среды, и изучают иностранный язык как дополнение к основному виду деятельности. Для данной группы учащихся язык не самоцель, а лишь дополнение к получаемой специальности. Следует также учитывать

специфику направления подготовки, по которому обучается студент, принимая во внимание необходимость изучения специальной лексики и получения навыка грамотного использования грамматических конструкций при использовании иностранного языка в профессиональной деятельности.

В основном недостатки данного подхода сводятся к превратному толкованию методики как таковой, а также к некомпетентности преподавателей, которые, зачастую, пытаются применять коммуникативный подход в своей работе с группами, зачастую не имея четкого представления, в чем он заключается.

Одна из самых распространенных ошибок при применении коммуникативного подхода в обучении на практике является то, что преподаватели не уделяют должного внимания исправлению ошибок, полагая, что главное «чтобы студент говорил». В итоге на выходе получаем выпускника, который бегло говорит, способен рассуждать на различные темы, но с таким количеством ошибок, что исправить их, особенно на продвинутых уровнях, представляется очень практически невозможным.

Не следует также рассматривать коммуникативный подход в обучении как предоставление возможности «поговорить». Во-первых, коммуникативная методика предусматривает развитие всех аспектов языка, в том числе и письма. Во-вторых, как совершенно правильно заметила Софья Веретенникова, без их равномерного развития не будет явного прогресса в разговоре [13]. Помимо этого, очень важно грамотно строить свои высказывания так, чтобы в процессе разговора обучающийся узнавал что-то новое, либо тренировал определённые грамматические структуры.

Очень важно понимать, что употребление родного языка, особенно на начальной ступени обучения, а также при объяснении употребления сложных грамматических конструкций, ни в коей мере не нарушает правил коммуникативного подхода. Так, по мнению многих методистов, в группах для начинающих абсолютный запрет на использование русского языка вызывает скорее недоумение и в некоторых случаях дополнительный стресс для студентов, вызванный недопониманием при объяснении и подаче материала [14].

Основная идея коммуникативного подхода – это в первую очередь эффективное и быстрое обучение иностранному языку, поэтому, если в тот или иной момент использование родного языка более эффективно, лучше им воспользоваться.

Список литературы:

1. Баграмова Н.В. Коммуникативно-интерактивный подход как способ повышения овладения иностранным языком// Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – Вып. 18. – с. 3-6.
2. Захарова Е. А. Коммуникативное обучение иностранному языку и его практическая значимость // Молодой ученый. — 2016. — №5. — С. 676-679.
3. Кочетурова Н.А. Телекоммуникационные проекты в обучении иностранному

- языку [Электронный ресурс]: учебное пособие/ Кочетурова Н.А. — Электрон. текстовые данные. — Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2010. — 63 с. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/44860>.— ЭБС «IPRbooks»
4. Михайличенко Ю.В. Преимущества использования коммуникативных принципов в обучении иностранным языкам // *Филология и литературоведение*. 2012. № 10.
 5. Мынбаева А.К. Искусство преподавания. Концепции и инновационные методы обучения [Электронный ресурс]: учебное пособие/ Мынбаева А.К., Садвакасова З.М. — Электрон. текстовые данные. — Алматы: Казахский национальный университет им. аль-Фараби, 2012. — 228 с. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/57462>. — ЭБС «IPRbooks»
 6. Е.И. Пассов. Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1991. – 245 с.
 7. Jack C. Richards, *Communicative Language Teaching Today*, Cambridge University Press, 2006
 8. Functional approaches to language and language teaching: Another look. In S. Savignon & M. S. Berns (Eds.), "Initiatives in communicative language teaching. A book of readings" (pp. 3-21). Reading, MA: Addison-Wesley.
 9. *Communication in the modern languages classroom*/By Joe Sheils. Strasbourg: Council of Europe Press, 1993
 10. <http://englex.ru/what-is-communicative-approach/>
 11. http://methodological_terms.academic.ru/683/КОММУНИКАТИВНЫЙ_МЕТОД_ОБУЧЕНИЯ
 12. <http://www.monografias.com/trabajos18/the-communicative-approach/the-communicative-approach.shtml#ixzz44OHbwYbc>
 13. <http://www.schoolrate.ru/article/stati/kommunikativnaya-metodika-obucheniya-inostrannym-yazykam/>
 14. <https://lingvomaster.org/kommunikativnyj-metod>

Дроздова Анна Александровна,
магистрант философского факультета РГГУ.

Ориентализм как противоположность мультикультурализму

Аннотация. В статье рассматривается проблема противоречия ориентализма мультикультурализму. Постколониальная ситуация в мире задает новый дискурс мультикультурализма, который приходит на смену европоцентризму. Культуры получают равные возможности говорить за себя.

Ключевые слова: европоцентризм, мультикультурализм, ориентализм, Запад, Восток, постконтинентальная философия.

Дискурс европоцентризма перестает объяснять появившиеся проблемы, а именно постколониальную ситуацию взаимоотношений Запада и Востока. Происходит это по причине изменения статуса бывших колоний. Они

перестали являться таковыми и обрели статус самостоятельных государств. Запад перестает быть единственным культурным центром. Это означает, что западная культура больше не является мерилот отсталости. Бывшие колонии получают право говорить за себя, претендуя на то, что и их наука или философия должна считаться равной европейской.

Стоит прояснить само понятие европоцентризма, способы его трактовки. Европоцентризм можно понимать через обозначение Востока как того, что имеет маргинальный статус. Исходя из самого термина, Европа (или Запад) помещается в центр, а все, что ее окружает (Восток) оказывается «краиной», лишенной всякой привлекательности в научном, философском и культурном планах. В связи с этим, Запад стремится распространить свое влияние на остальную «необразованную» часть мира.

Однако можно понять европоцентризм иначе, а именно как вид отношений между двумя крупнейшими частями мира – Западом и Востоком, который сформировал всю западную науку, философию. Само проведение демаркационной линии, разделяющей Запад и Восток, является инициативой Запада. Собственно, сам Запад и сам Восток есть только благодаря наличию этой линии. Просматривается такое отношение между Западом и Востоком при изучении истории науки или философии, когда мы рассматриваем только западную (европейскую и американскую) науку или философию. Запад лишь позволяет себе указать на существование китайской, индийской, исламской и т.д. наук и философий. (На этот счет интересную мысль высказал С.Д. Серебряный в статье «Преподавание философии в университетах: западная философия и незападные философии», предлагая свой компромиссный подход: «...в реальной истории существовали и, пожалуй, все еще существуют разные философии (традиции мысли), вряд ли сводимые к какому-либо общему знаменателю. Но в будущем может сложиться некий более или менее единый универсум философской мысли, который вберет в себя все (или не все?) многообразие до сих (до тех) пор существовавших в философии» [6. С. 66].) Однако полноценное сравнение Запада и Востока можно наблюдать лишь в культурологическом плане. Запад не дает равные права не-западным теориям.

То, что дискурс европоцентризма терпит поражение в попытке унифицировать культуру, создать единую цивилизацию (что проявляется в западной теории либерализма) показано американским политическим философом Джоном Грэм в работе «Поминки по Просвещению». Принцип права, основанный на абстракции человека, без учета его собственной истории, культурной принадлежности на самом деле не работает [3. С. 15-17]. Грей говорит о непригодности унификации культуры для сегодняшней ситуации постмодернизма, что проявляется прежде всего в либеральных политических теориях. Подобную точку зрения поддерживает другой американский философ Уилл Кимлика в работе «Современная политическая философия». Он говорит о том, что создание единой культуры является одной из основных целей политики, т.к. таким однородным обществом проще управлять. Такая схема действует как внутри одного государства, так и в качестве имперских амбиций различных стран [4. С. 428].

Нужно сделать еще одно уточнение: обозначения Запад и Восток, не являются географическими, в данном случае они употребляются как своего рода «культурные конструкты». В таком случае можно говорить об условных границах этих конструктах, о присущих им характерных чертах.

В данный дискурс европоцентризма вписывается ориентализм, как определенная установка на восприятие восточных культур. Если мы рассматриваем европоцентризм в моменте отделения Запада от Востока, то эта самая демаркация обуславливает позицию исследователя-ориенталиста: он становится волен интерпретировать Восток, исходя из ситуации европоцентризма. Ориентализм – своего рода угол зрения западного исследователя Востока, который он не может преодолеть в силу своей культурной предзаданности. Этот тезис является одним из главных для Эдварда В. Саида - американского культуролога, историка литературы.

Ориентализм как «западный концепт Востока», а именно так определяет его Эдвард В. Саид в работе «Ориентализм» (1978 г.), сформировался в рамках дидактики. Первым «открывателем», а значит и оформителем востока как предметной области исследования является Сильвестр де Саси (французский лингвист, исследователь востока), который, проанализировав огромное число восточных текстов, создал «общую картину» Востока. Этой «общей картиной» по сути является «Арабская хрестоматия» (1806 г.) - наиболее известный труд Саси. Саид описывает этот труд как презентацию Востока со стороны типического [5. С. 199]. Ориентализм формирует образ востока именно с позиции представления типических черт, однако, что типично, а что – нет, определяет исследователь, который не принадлежит данной культуре. К примеру, в отношении Китая существует типичное представление о том, что там едят насекомых, но при этом не учитывается то, что в действительности это происходило из-за нехватки продовольствия и частых голодных лет.

Восток как объект исследования появляется только благодаря ориенталистам. Сам акт исследования дает возможность говорить исследователю за свой объект. Фигура ориенталиста для Саида является своеобразным «мостом, соединяющим цивилизации» [2].

Итак, дискурс европоцентризма перестает работать (из-за возникновения ситуации постколониализма), и возникает его возможная альтернатива – мультикультурализм. Мультикультурализм предполагает признание равенства всех культур, как малых, так и больших. Такого понимания грубого, «мозаичного» мультикультурализма, которое подвергается критике Сейлой Бенхабиб (американский политолог, философ) в работе «Притязания культур» (2002 г.). С. Бенхабиб называет такой мультикультурализм «упрощенной социологией культур», которая предполагает, что культуры имеют четкие границы и не пересекаются друг с другом [1. С. 44]. Если мы говорим о мультикультурализме как о равенстве культур, которые имеют четко очерченные границы, то в таком случае, мы не отрицаем ориенталистский подход к Востоку. Такой эссенциалистский мультикультурализм не предполагает интеракции самих культур. Здесь напрашивается отсылка к лейбницианской монадологии, однако идея «предустановленной гармонии»

сегодня звучит довольно утопично, если мы не делаем оговорку, что эта гармония осуществляется в экономическом плане. Из признания равенства культур не следует того, что эти культуры имеют саму возможность взаимодействовать друг с другом на равных.

Вместо такого подхода С. Бенхабиб предлагает подход, который она называет «социальным конструктивизмом». «Социальный конструктивизм» предлагает рассматривать установление культурных границ через процесс, происходящий в диалоге между людьми, принадлежащими разным культурам, т.е. конвенционально. Границы культур, в данном случае, определяются не извне (Западом), а изнутри самими участниками [1. С. 45]. Таким образом, культура может говорить сама за себя, чего нет в случае ориенталистского подхода, где западный исследователь говорит «от лица» Востока. Эта способность «говорить за себя» наделяет культуры равными возможностями взаимодействия. Именно в таком понятии мультикультурализма можно говорить об отрицании ориенталистского подхода к Востоку. Другими словами, если переключить внимание на возможности взаимодействия между культурами, снимается необходимость в самих «культурных конструктах» Запада и Востока как противоположных друг другу. Вместо них появляются акторы, важным становятся не их наименования, а функции, которые они будут выполнять в глобальном мировом сообществе.

Здесь заключена одна из главных проблем – это проблема встречи с другим. С. Бенхабиб в работе «Притязания культуры», говорит о важности «другого» для понимания самого себя. Отграничить свою культуру от другой можно лишь при наличии этой другой культуры, что исключает дискурс европоцентризма, как стремление свести многообразие к единому.

Дав возможность говорить всем традициям мысли, мультикультурализм открывает «лекарство от дисциплинарного декаданса» [7. С. 93]. Этим лекарством является постконтинентальная философия. Как определяет М.В. Тлостанова, «постконтинентальная философия как теоретический модус избегает традиционного дистанцирования в удушающем смысле великих обобщений, основанных на близорукоем восприятии мира» [там же]. Постконтинентальная философия дает возможность переосмысления некоторых проблем поставленных западной философией.

Важно понять те условия, которые мультикультурализм как новый дискурс, задает для философии. Появляется новый угол зрения на соотношение восточной и западной философии. Понимание мультикультурализма как равенства возможностей позволяет говорить нам о существовании различных традиций философствования, но которые потенциально могут образовывать единую область философии, успешно сочетая разные качества друг друга. Важно понять, что не простое постулирование равенства всех культур, их философий, а наделение их правом равного функционирования в мировом, философском пространстве, позволяет сделать сосуществование разных культур и философий.

Список литературы:

1. Бенхабиб С. Притязания культур. – М.: Логос, 2003.
2. Говорунов А.В. Ориентализм и право говорить за другого // Anthropology. [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/govorunov-av/orientalizm-i-pravo-govorit-za-drugogo> (дата обращения 09.01.2017)
3. Грэй Дж. Поминки по Просвещению: Политика и культура на закате современности. – М.: Праксис, 2003.
4. Кимлика У. Современная политическая философия. – М.: Изд. дом. Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010.
5. Саид Э.В. Ориентализм. – СПб.: Русский Мир, 2006.
6. Серебряный С.Д. Преподавание философии в университетах: западная философия и незападные философии // Философское образование. – М., 2012. №1(3).
7. Тлостанова М.В. Проблема человека в постконтинентальной философии // Вопросы социальной теории: научный альманах. Том VII. Вып. 1-2. 2013-2014. Человек как субъект конструирования. – М.: Изд-во Независимого института гражданского общества, 2015.

Жулитова Анагата Юрьевна,
бакалавр философии,
магистрант философского факультета РГГУ.

Проблема интерпретации фильма через метафору нарратива. Антирассказ в работе Р.Барта «Третий смысл»

Аннотация. В данной статье автор ставит вопрос о возможности интерпретации фильма через нарратив, показывая трудности при переносе по аналогии характеристик вербальных произведений на невербальные. В этой связи автор обращается к Р.Барту и его понятию антирассказа.

Ключевые слова: нарратив, антирассказ, фильм, герменевтика, семиотика, Р.Барт.

Действительно ли возможно интерпретировать фильм через нарратив? Поставленный вопрос вызван простой причиной: сегодня похоже нет такого феномена или объекта, который бы не входил в поле действия нарратива. Литературные и нелитературные – например, живопись, музыка – произведения, человеческую идентичность, этику и законы описывают через нарратив (см., например, сборник «A Companion to Narrative Theory» [2]).

Когда говорят о нарративе, подразумевают под ним структуру следования событий в литературном произведении (наиболее узкое определение) или перевод пережитого опыта в семантическую систему — в повествование (наиболее общее определение). Нарратив как понятие вышел из литературоведения. Нам известна традиция, возводящая историю понятия нарратива еще к Аристотелю, но в данной статье делается акцент на понятии нарратива как категории, которая применяется в исследовании произведения

искусства, поэтому точка отсчета находится в литературоведении XX века. М.Флодерник в статье «Истории нарративной теории: от структурализма до наших дней» [2] расширение понятия нарратива связывает с именем С.Чатмана и его работой «История и дискурс» [3]. Как она пишет, его идеи позволили включить в поле рассмотрения нарративной теории фильма. С.Чатман выделяет две составляющие нарративного текста, которые он видит уже у Аристотеля: уровень истории (о чем история: события, герои) и уровень дискурса (текст, носитель или репрезентирующий медиум). История, таким образом, может быть рассказана на разных носителях. Деление С.Чатмана в свою очередь предлагает нам две возможные стратегии исследования: с одной стороны это может быть интерпретация, в которой учитывается взаимосвязь медиума и истории, с другой стороны — медиум может ставиться в скобки, тем самым оказываясь несущественным элементом произведения искусства. Вторая стратегия оказалась более притягательной для исследователей. Можно вспомнить, например, известную статью в *cinema studies* Иэн.К.Хантэра «Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту “Шоугелз”» [5]. Пытаясь оправдать фильм “Шоугелз” перед осудившей его публикой, Иэн.К.Хантэр анализирует фильм исключительно с точки зрения истории. Его внимание сосредоточено на кэмповое содержание сцен фильма, непристойных диалогах и т.п. Даже когда он обращается к форме (например, выборе режиссером крупности плана), она интересна ему в связи с содержанием фильма. Иэн.К.Хантэр в аннотации обозначает, что фильм для него является «сознательным высказыванием режиссера» [5, стр. 79]. Такой взгляд определяет ход интерпретации: она должна крутиться вокруг содержания, чтобы вычленив авторское высказывание.

Произведение искусства как высказывание автора является вполне привычной формулировкой (особенно для герменевтики). Метафора, где произведение уподобляется высказыванию, позволяет совершить следующий шаг: описывать любое произведение искусства с помощью словаря лингвистики, литературоведения. Оказывается, что невербальное произведение также как и литературное обладает уровнями означающего и означаемого, смыслом, значением. Они даже функционируют как риторические фигуры (см., например, работу К.Метца «Воображаемое означающее»). Но не есть ли метафора произведения как высказывания далеко уводящей метафорой? С.Сонтаг в своей статье «О стиле» [8] разбирает как метафора может прибавлять предмету новые характеристики. Она рассматривает известную метафору стиля как занавеса. Занавес — декоративное украшение, поэтому и стиль в первом приближении видится как нечто внешнее и даже лишнее. Помимо этого, занавес может быть опущен или поднят, значит художник может применять свой стиль или нет. Добавочные смыслы метафоры можно эксплицировать и дальше, но важнее обратить внимание на саму процедуру: интерпретация предмета (в случае С.Сонтаг — стиля, в моем случае — произведения искусства) строится из другой интерпретации (метафоры занавеса или высказывания). Поэтому следовало бы вначале проверить наши метафоры, прежде чем на них опираться.

Я предлагаю к рассмотрению один пример для проработки нашей проблемы. Объясняя герменевтический круг, преподаватель на лекции скорее всего будет описывать (вслед за Х.-Г.Гадамером) отношение части и целого на примере литературного текста: есть слова, они складываются в предложения, предложения в абзацы и так далее до целого произведения. Затем преподаватель говорит, что по аналогии также можно рассмотреть любое произведение. Попробуем. Целое — фильм. А что же часть в фильме: монтажная склейка, план или объект в кадре? Уже в самом начале образуются проблемы. Однозначно не получится ответить на вопрос. (Хотя следует отметить, что в кино есть понятие эффекта Кулешова, которое можно понимать как аналог герменевтического круга, т.к. эффект Кулешова также говорит о производстве смысла в зависимости от частей. Но в этом эффекте в отличие от герменевтического круга второй кадр отвечает за смысл целого, меняя значение первого кадра.)

Фигура Р.Барта в контексте поставленной проблемы особенно интересна. Он с одной стороны работает в рамках семиотики (использует понятия означающее, означаемое, означивание и т.п.), но с другой - он, опираясь на свой личный опыт, ловит семиотику на том, что она не может исчерпывающе описать произведение искусства. В произведении, оказывается, присутствует слепое пятно для семиотического анализа.

Начать я бы хотела с небольшой статьи Р.Барта «Травматические единицы в кино» [4], где он ставит вопрос о фильмическом знаке. Он сразу оговаривается, что вербальные и визуальные знаки различны. Вербальный знак, если обращаться к семиологии Ч.Пирса, знак-символ, а визуальный знак — знак-икона. В знаке-иконе тяжело различить означающее и означаемое: их отношение, как пишет Р.Барт, есть отношение исчерпывающей аналогии.

Р.Барт делает важное замечание: фильмическое означаемое мы описываем в языке, т.е. в вербальных знаках. Поэтому нельзя упускать из виду отношение между вербальными знаками и фильмическими. Это отношение Р.Барт называет травмой. Материалом для Р.Барта служит Тематические Фильмовые Тесты (ТФТ), где показаны зрелая дама и молодой мужчина. Если вербальный и фильмический знаки совпадают (мы четко говорим, что видим на экране мать и сына), то они эквиваленты. Но гораздо интереснее ситуация, когда они не совпадают (мы говорим, что они мать и сын, но...). Фильмический знак теоретически виден, когда язык становится приблизительным. Именно в этом и заключается травма: мы чувствуем нестыковку между фильмическим и вербальными знаками.

В этой же работе Р.Барт обозначает особенность фильмического означающего. В нем есть два компонента: носитель и длительность. Носитель — это материально видимая вещь в кадре. В примере Р.Барта это взгляд. В зависимости от длительности кадра, взгляд идентифицируется как взгляд влюбленного человека или нет. Длительность, как говорит Р.Барт, есть морфема, т.е. именно она отвечает за смысл. Конечно, без носителя длительность не имеет смысла, но она исполняет главную роль в его представлении.

Интересно, что в статье «Травматические единицы в кино» Р.Барт хотя и видит своеобразную природу фильмического знака, понимает сам фильм как нарратив: структура фильма для него организована вокруг драматического персонажа. Фильм оказывается в первую очередь повествованием.

В работе «Третий смысл» [7] Р.Барт уже ищет способ снять повествование, т.е. сам нарратив, чтобы дать место фильмическому. Неудивительно, что Барт отказывается для этого от времени (время и рассказ идут в связке, как показал П.Рикёр). Р.Барт сосредотачивает внимание на фотограмме — стоп-кадре фильма. Крайне удивительно, что он видит в фотограмме само фильмическое, ведь специфика кинематографа заключается в работе со временем (проблема сущности кино выходит за рамки данной статьи, поэтому не будет здесь более подробно рассматриваться).

Именно в «Третьем смысле» Р.Барт вводит понятие антирассказа. Антирассказ — ипостась открытого смысла, поэтому я буду использовать их как синонимы. Барт выделяет три уровня смысла: 1) информационный (уровень коммуникации), 2) символический (уровень значения или нарратива, именно здесь зритель улавливает смысл, который хотел донести до него автор), 3) открытый смысл (уровень означивания или чтения). Интерес представляют второй и третий смыслы, потому что открытый смысл не существует без символического. Как говорит Р.Барт, открытый смысл паразитирует на повествовании: «Таким образом, вместе с Эйзенштейном нам следует перевернуть привычное клише так, чтобы чем более "бесполезным" оказывался бы смысл, тем явственней он выступал бы как паразит рассказываемой истории...» [7, стр. 91].

Открытый смысл подрывает всю практику смысла. Что это значит? Открытый смысл отменяет уровень символического смысла (или ответ на вопрос «О чем это произведение?» или «Что хотел сказать автор?»). Он оказывается означиванием, понятие, заимствованное Р.Бартом у Ю.Кристевоу. Означивание акцентирует внимание на процессе, динамизме в отличие от знака, который является устойчивым носителем значения. Означивание в противоположность знаку нестабильно: оно дает не одно конкретное значение, а некоторый возможный спектр значений. Поэтому Р.Барт прибегает к метафоре угла, где перпендикулярный угол представляет собой символический смысл, а тупой угол — открытый смысл. Открытый смысл, не имея никакого определенного содержания, таким образом порывает с нарративом. Поэтому можно называть открытый смысл антирассказом.

Антирассказ связан с режимами чтения. Он создает «совершенно иную раскадровку» [7, стр. 89]. Так, вместо перипетий героев фильма «Иван Грозный» мы можем переключиться на другое чтение и рассматривать черты лица, одеяние или неестественную бородку царя. Причем это уже не будет второй историей, развивающееся параллельно основной истории. Другое чтение не дает последовательность следования событий или конкретной темы (например, темы власти или похорон в «Иване Грозном»). Нет здесь даже героя, он превращается в «простого носителя различных граней» [7, стр. 89].

Анализ Р.Барта открытого смысла через словарь семиотики не единственная стратегия, к которой он прибегает для его описания. Другая стратегия представляет собой детальное описание Р.Бартом своего опыта просмотра фильмов С.Эйзенштейна. Он описывает как свои чувства, так и то, что он видит на фотограммах фильмов С.Эйзенштейна. Эти описания могут показаться излишне скрупулезным, но они многое уточняют. Например: «Я почувствовал уверенность в том, что открытый смысл существует, когда рассматривал кадр V. Меня преследовал вопрос: что в этой плачущей старухе заставляет думать об означаемом? Скоро я понял, что это не выражение лица (хотя оно и отточено до совершенства) и не жест страдания (закрытые веки, напряженный рот, кулак, прижатый к груди) — все это относилось к полному значению, к "естественному смыслу» изображения, к эйзенштейновскому реализму и декоративизму. Я чувствовал, что упорная, беспокоящая черточка (как непрошенный гость, который не желает уходить и сидит молча, хотя от него все хотели бы избавиться) должна находиться где-то у лба: платок здесь играет свою роль» [7, стр. 69].

Интерес представляет не содержание описания, а стиль. С моей точки зрения он позволяет задать направление к открытому смыслу (но не обозначить его!) . Р.Барт пишет конкретно: он описывает каждую деталь на фотограмме. В этом плане его текст похож на «пейзажное» описание, нежели на описание событий или героев как в случае Иэн.К.Хантэра. «Пейзажное» описание позволяет нам сфокусировать внимание определенным образом, а не вычленять авторские смыслы (это уровень символического смысла).

Называя описание Р.Барта «пейзажным», я таким образом ввожу нового героя — Г.Стайн. В своих пейзажных пьесах (landscape plays) Г.Стайн устраняет темпоральность из истории за счет так называемого языка живописи, чтобы открыть настоящий момент. Зритель не после или в преддверии действия на сцене испытывает эмоции, но только в тот самый момент, когда происходит это самое действие. Как мне представляется, то же делает и Р.Барт. Он пытается снять темпоральность, которая позволяет нам, читателям, воспринимать его описание как нарратив с диегитическим нарратором, т.е. с самим Р.Бартом. «Пейзажное» описание ставит читателя на позицию воспринимающего ту же фотограмму, что и автор, а не на позицию воспринимающего автора, который смотрит на фотограмму.

Помимо этого, описание Р.Барта изобилует противоречиями. Я думаю, Р.Барт сознательно так поступает. Подобным образом он демонстрирует приблизительность языка в описании открытого смысла, который никогда не обозначается языком. В противном случае у нас могло бы сложиться убеждение, что раз автор так ясно, так легко описывает, то значит, открытый смысл схвачен и познан. Против познанности открытого смысла выступает Р.Барт, когда говорит, что открытый смысл не поддается описанию, или о «науке», которая бы отбросила лингвистику как ракету-носитель [7, стр. 91].

В своих описаниях Р.Барт открывает еще одну характеристику открытого смысла. Я называю это «пустой эмоцией», так как в ней нет никакого содержания, заложенного автором. Р.Барт пишет: «Эта эмоция никогда не

становится материальной, она есть лишь указатель на то, что любишь, на то, что хочешь защищать; эта эмоция — ценность, оценка» [7, стр. 74]. Отсутствующее содержание заполняется самим зрителем. До этого открытый смысл был представлен в ракурсе семиотике, здесь же он показан как план чувственности и связан с конкретным человеком.

Возможно, тезис касательно «пустой эмоции» неочевиден. Прояснить его можно через художественную практику режиссеров (кино или театра), которые следуют одной тенденции: включить в произведение зрителя. Отчетливо это проговаривают режиссеры постдраматического театра: например, Р.Уилсон, Х.Гёббельс. Они говорят о том, что структурирует свои спектакли таким образом, чтобы там отсутствовала инстанция, несущая смысл (авторский замысел или же герой), но было пространство для интерпретации зрителей.

В итоге можно сказать, что антирассказ или открытый смысл показывает, что интерпретировать фильм через метафору нарратив в принципе возможно, но этого недостаточно. Когда анализ проводится исключительно через нарратив, нам становится безразличен носитель: фильм, живопись, музыка предстают в виде написанного текста. Но при таком подходе оказывается невозможно схватить открытый смысл. Он не есть информация или смысл. Открытый смысл - означивание и «пустая эмоция». Какой можно выработать к нему подходу? Возможный способ работы с открытым смыслом я вижу в «пейзажном» описании, которое идет от идей Г.Стайн касательно драматургии.

Список литературы:

- 1.Gertrude Stein. Lectures in America/ Beacon Press. 1985. — P.246
- 2.Monika Fludernik. Histories of narrative theory: from structuralism to the present// A Companion to Narrative Theory. 2008. — P.36-59
- 3.Seymour Chatman. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film/ Cornell University Press. 1980. — P.288
- 4.Rolan Barthes. Traumatic Units' in Cinema (translated by D.Glassman)// Roland Barthes' Cinema. Oxford University Press. 2016. — P.124-127
- 5.Иэн.К.Хантэр. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту “Шоугелз”// Логос. 2014. № 5 (101). — С.79-96
- 6.Кристиан Метц. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино/ пер. с фр. Д.Калугина, Н.Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с
- 7.Ролан Барт. Третий смысл/ Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С.104
- 8.Сьюзен Сонтаг. О стиле// Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014, С.25-49

Зволев Николай Павлович,
магистрант 2 курса факультета философии РГГУ.

Эрнесто Лаклау о популизме как сущности политического

Аннотация. В статье рассматривается проблема бесперспективности предвзятого отношения к популизму политического теоретика Нади Урбинати. Концепция популизма Эрнесто Лаклау позволяет избежать подобной предвзятости, и рассматривать популизм как внутреннюю логику политического процесса.

Ключевые слова: популизм, логика различия, логика эквиваленции, пустое означающее, искажение демократии.

В вышедшей недавно книге «Искаженная демократия» политический теоретик Надя Урбинати разбирает три тенденции современной политики, которые ставят под угрозу господствующую роль либеральной демократии. Эти тенденции стремятся исказить устоявшиеся нормативные процедуры характерные для современных западных политических систем с помощью критики их слабых мест. Урбинати выделяет эпистемическую, популистскую, и плебисцитарную тенденцию, и пишет, что: «Цель их критики заключается в перестройке демократической власти с ориентиром либо на процесс принятия решений, оцениваемый с точки зрения правильно производимого им результата, либо на однородный суверенный народ, чей голос довлеет над обычными правилами игры, либо, наконец, на «зрение», а не голос, то есть на превращения публики в пассивную аудиторию, с неослабевающим любопытством взирающую на дела лидеров, но не стремящуюся принять в них участие» [2, стр. 23].

Из этого описания выбивается ее претензия к популизму, поскольку и уклон в сторону экспертного мнения, и опасность, исходящая от все возрастающей роли современных массмедиа, могут привести к росту политической апатии и, следовательно, к уменьшению участия граждан в политике. Но чем грозит популизм? Его опасность заключается в том, что он, как пишет Урбинати: «искажает демократические институты и разрушает их, поскольку осложняет реализацию диалектики мнений меньшинства и большинства, то есть фактически использует государственную власть для наказания и дискриминации меньшинств, а государство – для распределения льгот и постов в целях стабилизации собственной власти» [2, стр. 284]. Но разве популизм возникает в момент, когда демократические институты еще не искажены и бесперебойно функционируют? Да и какие именно меньшинства оказываются дискриминированы, учитывая, что ярлык популизма вешают на такие разные партии как «Подemos» и «Альтернатива для Германии»? Урбинати заявляет, что: «Хотя популизм является симптомом определенных проблем в представительной демократии и в экономике и хотя он постоянно взывает к более народной политике, в случае своего успеха он подрывает конституционную демократию и предоставляемую ею правовую политику» [2,

стр. 283]. Но если популизм – это лишь симптом, то почему именно он является искажением, а не сама форма современной западной демократии, в которой зарождаются проблемы?

Попытка Нади Урбинати рассмотреть популизм как искажение демократии ведет не только к игнорированию проблем, накапливающихся в современной западной политической системе, но еще и искажает само исследование феномена популизма. Она изначально принимает за норму существующую модель западной либеральной демократии, и потому ее оценка популизма пристрастна. Более продуктивным было бы такое исследование популизма, которое проанализирует саму логику его возникновения, независимо от специфики политических условий, в которых он появляется. Исследование, прежде всего, должно быть нацелено на понимание самой сути популизма, его внутренней динамики становления и развития, и при этом оно должно быть свободным от предзаданных моральных оценок.

Такое исследование предпринял Эрнесто Лаклау в работе «О популистском разуме». Основная задача Лаклау заключалась в том, чтобы «показать, что популизм не имеет референтного единства, потому что он относится не к определенному феномену, но к самой социальной логике, чье влияние сказывается на множестве феноменов. Популизм, просто-напросто, это способ конструирования политического» [3, стр. xi].

Для Лаклау, популизм - это не просто безответственные заявления политиков, но определенный способ выстраивания политического дискурса. Под дискурсом Лаклау понимает «комплекс элементов, в котором отношения играют конститутивную роль. Это значит, что элементы не предшествуют комплексу отношений, но конституируются им» [3, стр. 68]. Опираясь на установку Фердинанда де Соссюра, что «в языке нет ничего, кроме различий» [1, стр. 152], Лаклау пишет о принципиальной неукорененности комплекса элементов в чем-либо, кроме самой системы отношений. Центр этой системы отсылает не к внешнему основополагающему принципу, но к самим отношениям различия. Но как именно группа элементов становится системой, приобретает свою завершенность, тотальность? «Изначально, - пишет Лаклау, - если у нас есть группа различий, то тотальность этой группы представлена в каждом индивидуальном акте означения. Концептуальное схватывание тотальности – это условие означения» [3, стр. 69]. Но для того чтобы схватить, определить тотальность концептуально, мы должны указать на ее границы, а для этого мы должны отличить ее от чего-то другого. Это другое может быть только еще одним различием, и это различие должно быть противопоставлено группе элементов. Для этого, другое должно означать чистую негативность системы. Таким образом, получается, что с одной стороны, элементы системы подвержены логике различия, поскольку свою идентичность они находят в различии с другими элементами, с другой стороны, они эквивалентны в своем отношении негативности. Возникшую перед нами противоречивость системы Лаклау описывает следующим образом: «Что мы имеем, в конце концов, так это неудавшаяся тотальность, место недостижимой полноты. Эта тотальность является вещью одновременно невозможной и необходимой. Невозможной,

потому что противостояние различия и эквиваленции непреодолимо, и необходимой, потому что без достижения тотальности, каким бы нестабильным оно не было, не получится сформировать ни значение, ни идентичность» [3, стр. 70]. Концептуальное схватывание, таким образом, не может полностью определить и сформировать тотальный объект.

Поскольку мы не можем определить систему логически, Лаклау предлагает определить ее риторически. Он вводит понятие пустого означающего, которое скрепляет различия и качественно преобразует цепь эквиваленции. Он пишет, что: «существует вероятность, что одно различие, не переставая быть партикулярным, станет репрезентацией всей неисчислимой множественности» [3, стр. 70]. Это различие приобретет двойственный характер в том смысле, что одновременно будет иметь свойства частного различия, и универсального означения всей цепочки эквиваленций. Из невозможной тотальности системы мы получаем ее символическую возможность через репрезентацию с помощью пустого означающего. Для Лаклау важным следствием из этого становится то, что тотальность служит не основанием, но горизонтом системы.

Лаклау начинает построение концепции популизма с наименьшего социального элемента, который он обозначает как «социальное требование». Социальное требование является наименьшим элементом, поскольку попытка начать теоретическое построение, например, с группы привела бы к тому, что весь анализ популизма свелся бы к исследованию идеологических воззрений данной группы, а не к тому как формируется эта группа или сообщество групп. Итак, требование какого-либо частного сообщества адресуется власти. Если требование удовлетворено, то развитие цепи эквиваленции заканчивается, не успев начаться. В случае если требование не удовлетворяется, то с накоплением подобных неудовлетворенных требований между ними возникает отношение эквиваленции.

Последним ингредиентом является пустое означающее, которое служит для консолидации всех звеньев цепи эквиваленции, и создания идентичности популистского движения. Пустое означающее не является просто суммой всех требований, но служит неким символом, олицетворяющим всю цепь эквиваленций. Именно с появлением пустого означающего происходит сверхдетерминация партикулярных требований, а фронтир окончательно разграничивает антагонистически разделенное на народ и элиту общество.

Таким образом, народ, к которому апеллирует популизм, создается в процессе эквиваленции требований. Чем больше требований, чем длиннее эта цепь, тем более универсальным содержанием наполняется пустое означающее, которое рискует стать, в конечно счете, полностью оторванным от партикулярных требований. Либерально-демократическая власть старается использовать логику различия, для того чтобы не допустить возникновения цепи эквиваленций, и не дать сформироваться народной идентичности. Такая власть предпочитает видеть общество разделенным на множество меньшинств, сосуществование которых опосредуется бесчисленными институтами. Другой способ борьбы элит за сохранение статус-кво, заключается в реартикуляции

народных требований. Выстраивая свою цепь эквиваленций, власть отбирает у популистов одно из их требований, и встраивает его в свою цепь. Такое требование, которое может менять свою политическую специфику, свое значение, Лаклау называет плавающим означающим.

Подводя итог, можно сказать, что теоретический анализ популизма проведенный Эрнесто Лаклау, позволяет увидеть главные принципы возникновения и развития популизма. Во-первых, популизм появляется благодаря неудовлетворенным из-за дисфункции системы требованиям. Требования становятся все больше, и они образуют цепь эквиваленции. Затем, одно из требований занимает место пустого означающего, олицетворяя собой всю цепь, и создавая фронт. Этот фронт создает народную идентичность путем деления общества на «мы» и «они». Так возникает народ, и альтернатива существующей системе властных отношений. «Популизм ставит под вопрос, - пишет Лаклау, - существование институционального порядка, путем конструирования подчиняющейся стороны как исторического агента, то есть агента, который в другом отношении к существующему положению вещей. Но это то же самое что и политика. У нас имеется политика только тогда, когда мы одновременно видим в существующем положении вещей систему и желаем ее альтернативу, или наоборот, защищаем текущую систему. Здесь кроется причина того, что конец популизма совпадает с концом политики. Мы присутствуем при смерти политики, если сообщество начинает пониматься как тотальность, а воля ее репрезентирующая, становится неотличимой от нее самой» [4, стр. 47]. Популизм, согласно Лаклау, не является искажением демократии. Он является политической логикой, которая не может обойтись без разделения на «мы» и «они», без поиска альтернативы существующему порядку, без создания народной идентичности, независимо от того, каким именно содержанием мы наполняем эту идентичность. Логика популизма действует независимо от политических пристрастий, она лишь показывает, почему политика как активное участие граждан в борьбе за свои интересы все еще возможна.

Список литературы:

1. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с франц. яз. под ред. А. А. Холодовича; Ред. М. А. Оборина; Предисл. проф. Н. С. Чемоданова. — М.: Прогресс, 1977. — 696 с.
2. Урбинати Н. Искорженная демократия. Мнение, истина и народ / пер. с англ. Д. Кралечкин; Научный редактор перевода В. Софронов. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. — 448 с.
3. Laclau E. On populist reason. — L. - N.Y.: Verso, 2005.
4. Laclau E. Populism: What's in a Name? // Populism and the mirror of democracy / Ed. F. Panizza. — L. — N.Y.: Verso, 2005, pp. 32-50.

Звонарев Олег Викторович,
кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных
наук и коммуникационных технологий
НАНО ВО «Институт мировых цивилизаций».

***Иллюстрации к роману «Дон Кихот» Сервантеса в оценке зарубежных
искусствоведов***

Аннотация. В статье анализируются основные подходы к оценке романа Сервантеса «Дон Кихот», в зависимости от его интерпретации зарубежными критиками, искусствоведами и художниками-иллюстраторами. Автором подчёркивается, что к началу XX века отчётливо наметилась тенденция исследовать роман не только с точки зрения художественности и «чистого искусства», но и оценивать его общественно-политическое влияние на пути цивилизационного развития испаноговорящих народов в целом в русле развернувшихся в Испании 1930-х гг. философско-политических дискуссий. Прослеживается влияние идеалов, выведенных на основе философско-политической трактовки образов романа, на возникновение и укрепление идей «испанской общности» и «испанского духа». Делается вывод о том, что многоплановость романа, предполагает не только различные его трактовки, в зависимости от точки зрения того или иного общественно-политического деятеля, искусствоведа или иллюстратора, но и ставит творение Сервантеса на одну ступеньку с величайшими шедеврами русской и мировой литературы.

Ключевые слова: Дон Кихот, Сервантес, иллюстрации, комические персонажи, рыцарский роман, романтизм, «кихонизм», философско-политические дискуссии, «испанский дух», культурная и историческая общность.

Почему, появившись на свет более четырёхсот лет назад, роман гениального испанца стал поистине бессмертным, а населяющие его герои до сих пор будоражат умы читателей, критиков, иллюстраторов и искусствоведов по всему миру? Не потому ли, что Мигель де Сервантес Сааведра, написав, вроде бы, рыцарский по жанру роман, вложил в него глубокий философский подтекст, предоставляя таким образом любому заинтересованному читателю, художнику или критику возможность собственной его интерпретации?

Весьма пророчески в этой связи звучат слова Сервантеса о свободе, когда он на страницах своего романа утверждает, что она (свобода) является величайшим из всех благ, которые были дарованы Всевышним людям.... И в самом деле, Дон Кихот, главный герой, по имени которого роман и назван, никем и ничем не ограничен в своих поступках. Их единственным мерилom для него являлась его совесть, а понимание им мира и интерпретация окружающей его действительности носили глубокий отпечаток высоких душевных качеств Дон Кихота, системы его моральных и этических ценностей. В этом смысле внутреннее состояние личной духовной свободы Дон Кихота и его ответственности за принимавшиеся им решения близки той позиции, которую

занимал великий русский писатель, философ, социолог, логик, художник и поэт второй половины XX века Александр Зиновьев, который, комментируя многочисленные высказывания разномастных критиков в свой адрес, как-то отметил в одном из своих немногочисленных интервью, что он «...самостоятельное государство из одного человека, я никому не служу, не следую ни за кем...» [1, с. 7]

Именно заложенная в тесте романа возможность его истолкования согласно собственным воззрениям, подобно тому, как это происходит с мифами, преданиями и легендами, и явилась, на наш взгляд, одной из главных причин появления в дальнейшем множества подходов в трактовке текста романа, и, как следствие, его графической интерпретации в виде полноформатных иллюстраций и гравюр. Исчерпывающе точным и глубоким представляется в этой связи мнение другого великого испанца, Хорхе Луиса Борхеса, который в «Притче о Сервантесе и Дон Кихоте» высказался о многоплановости этого романа и, одновременно, его влиянии на мировую культуру следующим образом: «Побеждённый реальностью и Испанией, Дон Кихот скончался в родной деревушке в 1614. Ненадолго пережил и его и Мигель Сервантес. Для обоих, сновидца и его сна, вся суть сюжета была в противопоставлении двух миров: вымышленного мира рыцарских романов и повседневного заурядного мира семнадцатого столетия. Они не подозревали, что века сгладят в итоге это различие, не подозревали, что и Ла Манча, и Монтель, и тощая фигура странствующего рыцаря станут для будущих поколений такой же поэзией, как плавания Синбада или безмерные пространства Ариосто. Ибо литература начинается мифом и заканчивается им» [2, сс. 108-109].

Сразу после первой публикации в 1605 г., мифологичность сюжета, как бы почерпнутая автором из своих снов, используя образность Борхеса, возможно и сыграла «злую шутку» с восприятием романа первыми читателями, критиками и иллюстраторами, провоцируя последних к чересчур «лёгкому», на грани анекдотического, к нему отношению. Здесь следует отметить, что с философской точки зрения юмор, наравне с сатирой, иронией, сарказмом и гротеском, является одной из упомянутых разновидностей комического вообще. Комическое же считается уже философской категорией, обозначающей культурно оформленное, социально и эстетически значимое смешное. В эстетике комическое считается логическим коррелятом трагического [3, с. 66].

Именно это культурно оформленное, эстетически значимое смешное в тексте романа, легко замечаемое при поверхностном его прочтении, скорее всего, и подталкивало тех первых читателей, критиков и иллюстраторов к юмористическому восприятию героев и их действий на страницах произведения. Например, уже через несколько лет после первого выхода в свет в 1605 г. первой части романа, Дон Кихот изображался, наряду с Санчо Панса, смешно одетым и растрёпанным, подобно тому, как это описывалось в книге.

Характерен в этом смысле стиль иллюстраций, выходивших, например, во Франции того времени – юмористический, на грани грубости и чрезмерного натурализма. Например, в качестве сюжета для иллюстрации брался образ

Санчо, когда он облегался на ходу, держась за седло коня своего идадьго, а Дон Кихот в тот же момент, смущаясь, сморкался. И в дальнейшем, в 17-м веке, такой стиль с элементами, фактически, простонародного юмора использовался для трактовки художественной образности, почерпнутой на страницах романа, не только во Франции, но и в других странах, в том числе Голландии и Англии. Такого рода иллюстрации подводили, скорее всего, читателей к выводу о том, что образы Дон Кихота и Санчо Панса близки к шутовским, а их приключения – своеобразный «антураж» для их, с позволения сказать, «геройств». Понятно, что глубокий контраст между славой, к которой вроде бы стремился идадьго, и переживаемые им катавасии и неудачи по причине отсутствия житейского опыта, душевной простоты и искренности, принимаемой читателями, как минимум, за своего рода придурковатость, служили благодатной почвой для насмешек в стиле вышеописывавшегося балаганного юмора.

С наступлением эпохи Просвещения отношение к персонажам романа несколько изменилось, можно сказать, эволюционировало от грубоватого, балаганного юмора к более тонкой иронии, что также способствовало и росту его популярности. Такие известные писатели того времени, как Даниель Дефо и Джозеф Адисон трактовали образ Дон Кихота, как персонаж комический, отказывая ему в истинном рыцарстве. Это, в свою очередь, как они считали, должно было удержать читателей от чрезмерного энтузиазма по отношению к рыцарским романам. Отсюда и проистекало стремление подчёркивать в образах Дон Кихота и Санчо Панса в первую очередь то, что свидетельствовало об их странностях, нелепости и комизме. Именно в таком ключе изображали героев, например, английский художник Уильям Кент, в 1738 г. и француз Альбер Дюбу уже в XX веке и др. [2, с. 108-130]

В эпоху позднего Просвещения отношение к роману меняется, он даже становится источником вдохновения для некоторых писателей. В литературе его образ от комического персонажа, пытающегося изменить окружающую его действительность изначально негодными для этого средствами, постепенно эволюционировал в сторону восприятия его героем, заслуживающим, как минимум, сочувствия. Считается, что влияние романа Сервантеса прослеживается в творчестве Пьера Карле де Шамблена де Мариво, издавшего в 1712 г. роман «Фарзамон, или Новый Дон-Кихот».

Образ эксцентричного героя в английской литературе у Генри Филдинга, Лоренса Стерна, выпустившего, например, в 1759-1767 гг. незаконченный юмористический роман в 9 (!) томах «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», Тобиаса Смоллетта, Оливера Голдсмита, и позже у Чарльза Диккенса также возник во многом под влиянием героев Сервантеса. А знаменитый неоромантик и прерафаэлит Гилберт Кит Честертон уже в XX веке написал роман, используя, как и Мариво, имя героя Сервантеса в его заглавии – «Возвращение Дон Кихота» [2, с. 119-120].

В рамках изменившегося отношения к интерпретации бессмертного творения Сервантеса приключения рыцаря печального образа наполняются своего рода символизмом, приобретая некий возвышенный смысл, трудно постигаемый для непосвящённых. Причём, в самом романе видят теперь

единство и борьбу двух начал – поэтического и безумного, свойственного романтическому персонажам, и прозаического, повседневного, проводником которого выступает Санчо Панса. Сценки из романа, попадая на страницы иллюстраций теперь скорее напоминают летопись своего рода «человеческой комедии», используя меткое выражение Оноре де Бальзака, которое он использовал для названия цикла из 137 своих романов.

Английский художник-иллюстратор Роберт Смёрк создал в 1818 г. серию гравюр полную странной иронии, показав читателям даже кающегося Дон Кихота в горах на краю пропасти, как бы выпавшим из реального времени. Также прибегая к своего рода мрачной иронии, изображали рыцаря печального образа англичане Ульям Маршалл Грег в 1809 году, Артур Бойд Хоутон в 1866 году, датский художник Вильгельм Николай Марстанд с 1865 и, наконец, знаменитый Гюстав Доре в 1863 [Там же].

Гюстав Доре для французского издания романа создал цикл из трёхсот семидесяти двух иллюстраций, причём сто двадцать из них - полосные. Доре показывал читателям как приключения самого Дон Кихота, так и средневековую Испанию, где и происходило действие романа. Периодически прибегая к игре света и тени, добиваясь чёткой контрастности, художнику тем самым удалось придать некий трансцендентальный смысл поступкам героев. Не забыл Гюстав Доре и о доброй усмешке, представляя иногда рыцаря печального образа безнадёжным романтиком, чуждым тварному миру, который мстит ему, выступая причиной его неудач, душевных и физических страданий. Иллюстрации Доре стали очень популярны, неоднократно перепечатывались в XIX веке, не потерялись во времени и в веке XX-м, и, естественно, способствовали тому, что герои романа Мигеля Сервантеса достигли литературного олимпа, что случается не с каждым литературным произведением.

В таком же романтическом ключе изображал героев Сервантеса и Оноре Домье, посвятив им серию картин, рисунков и один эскиз. Считается, что Домье стремился показать романтический идеал, который неизбежно сталкивается с прозаикой повседневного, символизируя подсознательное стремление практически каждого человеческого существа достичь своего идеала, несмотря на ежедневную погоню за хлебом насущным.

Понятно, что в двадцатом веке взгляды на трактовку бессмертного творения Сервантеса несколько изменились, что привело, в конечном итоге, к отходу от влияния романтизма на образы его героев. Следует учитывать, что этому поспособствовали и произошедшие в самой Испании масштабные изменения политической реальности – во-первых, к 30-м годам XIX века страна лишилась колоний в обеих Америках, где появилось множество испаноговорящих государств, а в самом конце девятнадцатого столетия – последних колоний – Кубы и Филиппин в результате проигранной ею войны с США. В середине 30-х годов XX века уже саму Испанию потрясли революции, смены общественного строя, военные перевороты и, наконец, гражданская война. Во многом и поэтому такой масштабный литературный образ, как благородный идальго Дон Кихот Ламанчский, становится предметом

обсуждения при формулировании различных философских и политических теорий в Испании в первой половине XX века, приобретая при этом новое, уже культурно-философское звучание.

Философско-политическую дискуссию на эти темы начал одним из первых известный испанский философ, писатель, общественный деятель и ректор в течение двадцати четырёх лет университета в Саламанке Мигель де Унамуно, опубликовав в 1905 году «Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объяснённое и комментированное Мигелем де Унамуно», где он утверждал, что подлинная жизнь народа не зависит от внешнего хода исторических событий и развивается по собственным законам, выступая одним из решающих факторов в процессе формирования национального характера и судьбы, а также культурных традиций. В эссе «Путь ко гробу Дон Кихота» (1906) Унамуно противопоставил католической трактовке христианства «христианство донкихотовское», «кихонизм», как национальный вариант христианства. В начале XX века в испанской литературе образ Санчо Панса трактовался как олицетворение нации. Поэтому Унамуно считал, что общение с Дон Кихотом, идеалом по сравнению со своим оруженосцем, могло возвысить простого человека, и именно от «кихотизации» народа, олицетворённого в образе Санчо, зависело будущее Испании [4; 2, сс. 126-129].

Позднее, другой известный испанский философ и социолог, близкий по своим взглядам к нищезанству, Хосе Ортега-и-Гассет, в опубликованной в 1914 году книге «Размышления о Дон Кихоте», как бы полемизируя с Мигелем де Унамуно, утверждал, что образ Дон Кихота демонстрирует ошибочный путь развития испанской цивилизации, и что путь его – это удел элитарного аристократического интеллектуала, в противовес восстанию масс, активности толпы [2, сс. 126-129]. Интересно, что как раз-таки Мигель де Унамуно на протяжении всей книги «Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объяснённое и комментированное Мигелем де Унамуно» сравнивал образ Дон Кихота с Игнасио де Лойолой, легендарным основателем ордена иезуитов, черпая сведения о последнем из его жизнеописания, составленного также иезуитом Педро де Риваденейро, и не без основания считал, что их многое объединяет – и общие черты характера, и стремление отстаивать до конца свои идеалы, и даже стремление вести похожий образ жизни – странствующего рыцаря [4, с. 61, 75-76, 82, 91, 156, 233-237 и др.].

Понятно становится и почему в Испании было популярно одно время такое сравнение Дон Кихота с Игнасио де Лойолой, так как и тот, и другой исповедовали одни и те же идеалы – католичество и всемирную монархию. Именно таким увидели образ Дон Кихота испанские художники Хайме Паисса-и-Лапорта, Клаудио Лоренсале и Суграньос, а позднее – и испанский график Винсенте Барнет-и-Васкес во второй половине XIX-начале XX вв. А в годы правления Франко такая трактовка стала общепризнанной, и Дон Кихот превратился в символ идеи «испанской общности» и олицетворения «испанского духа» [2, с. 128], что было особенно актуально для попытки

объединения молодых государств, возникших на месте испанских колоний, вокруг бывшей метрополии на основе культурной и исторической общности.

Франко не только словом, но и делом пытался укреплять «испанской общность и дух». Одним из примеров этого может служить и тот факт, что открытому в столице Доминиканской Республики Санто-Доминго Пантеону героев, перестроенному, кстати, из церкви монастыря ордена иезуитов по приказу тогдашнего президента Доминиканской Республики Трухильо, Франко презентовал роскошную копию фрески «Тайная Вечеря» из Сикстинской Капеллы, наряду с массивной бронзовой люстрой. Данная фреска и сейчас находится на потолке на алтарём в Пантеоне Героев в Санто-Доминго.

Во второй половине XX вв. вышеупомянутые общественно-политические идеи, базирующиеся на подобной интерпретации образа Дон Кихота, повлияли, до известной степени, и на процесс сближения латиноамериканских государств и бывших их метрополий, одним из проявлений чего стало возникновение в 1991 году Ибероамериканского сообщества (получившего в дальнейшем название «Ибероамериканское сообщество наций»), которое включало на начальном этапе своего существования 19 латиноамериканских стран, Испанию и Португалию. Кстати, членство в нём до сих пор ограничено двумя признаками – географическим и лингвистическим.

Размышления о природе и роли образа Дон Кихота приводили многих авторов к трактовке его образа и в духе экзистенциализма, и первым, наверное, выступил в таком ключе Антонио Мачадо. В середине XX века многие философы и искусствоведы развивали эту позицию отмечая действия благородного идадьго, подчёркивавшие личную свободу, сопоставляя его с персонажами Сартра и Камю. А французский философ, искусствовед и историк Мишель Фуко в книге «Слова и вещи» пришёл к заключению, что роман Сервантеса ознаменовал собой рождение современного научного сознания и отход от эпохи Средневековья и Возрождения задолго до Декарта, и Сервантес, таким образом, вышел к романтизму XIX столетия. Постмодернистские же критики новейшей эпохи вообще утверждают, что Дон Кихот ощущал себя литературным героем и стал странствующим рыцарем для того, чтобы реализовать своё «второе я» [Там же].

В этой связи становится понятным, что иллюстрации, созданные и опубликованные в первой половине двадцатого века, не были похожи по своей стилистике и образности на прежние работы. Наиболее заметные фигуры, чьи умы и сердца волновал великий роман были англичанин Уильям Хогарт, француз Жан Гранвиль и, естественно, испанцы Франсиско Гойя (остался единственный офорт), Карлос Алонсо Перес, Пабло Пикассо (создал один рисунок по просьбе Луи Арагона) и Сальвадор Дали [2, сс. 108-130].

Сальвадор Дали в 1935 году создал серию рисунков к роману китайской тушью, а затем, через десять лет он вернулся к работе над циклом иллюстраций к похождениям Рыцаря Печального Образа. Считается, что его глубокое увлечение католицизмом в тот период, как бы отражая повороты вышеупоминавшихся философско-политических прений, наложили отпечаток и на цикл этих работ о злоключениях Дон Кихота [Там же].

Тем не менее, роман о похождениях Рыцаря Печального Образа с циклом иллюстраций Дали превратился в настоящую «книгу мастера...объект искусства, достойно представляющий каждый из трёх миров – мир литературы, мир графики и мир книгопечатания», иллюстрации в которой «...предназначены не для раскрытия сюжета, а играют роль параллельного сопровождения...», когда «художник не хочет быть «рабом текста», а создаёт свой «пластический эквивалент стиха». Не удивительно, что издание получило высокую оценку библиофилов. Так, например, оно было переиздано в Париже в 1957 году издательством Жозефа Форэ в количестве всего 168 экземпляров(!) [5, с. 7-8, 74].

Что же касается Пабло Пикассо, то единственный созданный им акварельный рисунок, как считается, несёт в себе отпечаток личного восприятия романа великого испанца и, в то же время, навеивает аллюзии на романтический стиль его иллюстрирования, характерный, например, для Оноре Домье.

К этой же плеяде заслуженно относится и русский художник-эмигрант первой волны, живший в Париже, Александр Алексеев. По заказу барселонского издателя Густаво Хили, который он получил в 1930 году, Александр Алексеев создал в итоге 155 досок для опубликования в дальнейшем иллюстраций в виде офортов. Изображения на них несут глубокий отпечаток персонального видения художника, проникнуты, с одной стороны, ощущениями безумия, насилия, смерти, а с другой – нежностью и любовью к персонажам бессмертного шедевра. К сожалению, при его жизни этот цикл гравюр опубликован не был, увидев свет только в 2012 году, когда швейцарское издательство «Лесирт» выпустило в свет книгу с его иллюстрациями [2, сс. 114-115].

Скромные границы данной статьи не позволяют развивать более подробно размышления на эту тему. Хотелось бы лишь отметить, что, на наш взгляд, комическая трактовка шедевра Сервантеса не отражает истинной сущности романа. Бескорыстный рыцарь, защищающий с упорством обречённого своё видение Добра (именно с большой буквы), и стремящийся изменить мир, сделав его чуть более идеальным, заслуживает, безусловно, более вдумчивого подхода и иной оценки. В конечном итоге, если вдуматься, Дон Кихот представляется Рыцарем Света в бесконечной борьбе Добра и Зла, Света и Тьмы, ведущейся с переменным успехом испокон веков на арене тварного мира за души населяющих его людей.

Не случайно один из величайших писателей и мыслителей русской литературы Ф.М. Достоевский написал в своих дневниках, что «...из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот.... Во всём мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: “Вот моё заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?”...» [6]

И, конечно, многоплановость романа, предполагающая различные его трактовки в зависимости от точки зрения того или иного читателя, искусствоведа или иллюстратора, ставят его на одну ступеньку с величайшими шедеврами русской и мировой литературы, поскольку темы, поднимаемые Сервантесом, и до сих пор актуальны, будоража умы и сердца его почитателей.

Список литературы:

1. Александр Зиновьев. Собрание сочинений в 10 томах. – М: «Евразия», 1999. Том 1.
2. Звонарёва Л. Испытание Дон Кихотом. – Муза. Международный литературный альманах. №27. М: «Издание Валерия Лебединского», 2015.
3. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического. Изд-во МГУ, 2003.
4. Мигель де Унамуно. Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно. СПб.: «Азбука», «Азбука-Аттикус», 2011. – 416с.
5. Башмаков М. Художник и книга. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2015.
6. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. СПб: Азбука-классика, 2005.

Звонарёва Лола Уткировна,
профессор НАНО ВО «Институт мировых цивилизаций»,
доктор исторических наук, секретарь Союза писателей Москвы,
главный редактор альманаха «Литературные знакомства»,
академик РАЕН и ПАНИ;
Кудрявцева Лидия Степановна,
заслуженный работник культуры РФ, член Московского союза
художников и Союза журналистов Москвы,
лауреат всероссийских премий.

Alexander Alexeieff из рода Алексеевых: русская классика в символических образах парижского художника

Аннотация. В статье Л.У. Звонарёвой и Л.С. Кудрявцевой «ALEXANDER ALEXEIEFF ИЗ РОДА АЛЕКСЕЕВЫХ: РУССКАЯ КЛАССИКА В СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ ПАРИЖСКОГО ХУДОЖНИКА» рассказывается о драматической судьбе известного в Европе как французский художник и аниматор русского происхождения Александра Александровича Алексеева (1901, Казань – 1982, Париж), иллюстраторе русской классики. Анализируются иллюстрации художника к прозе А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского (а также Л. Толстого и Б. Пастернака). Авторы стремятся выделить символы русского мира в восприятии русского европейца А.А. Алексеева.

Ключевые слова: игольчатый экран, лейтмотив, анимация, образы-символы, русский мир.

*Однажды станет ясно, что великий русский роман –
это европейский роман под взглядом смерти.*

Андре Мальро [3]

В книгах, выходявших в прошлом веке в Париже (а также в Лондоне и Нью-Йорке) с непревзойдёнными графическими циклами-сюитами к «Братьям Карамазовым», к «Запискам из подполья» и к «Игроку» Достоевского, «Анне Карениной» Толстого, «Доктору Живаго» Пастернака и к другим произведениям русской классики, стояла фамилия художника – по-французски: «Alexeieff». И лишь в начале XXI века в изданиях, выпущенных в Петербурге издательством «Вита Нова», фамилия русского дворянина в третьем колене, внука (по матери) православного священника будет напечатана кириллицей – «Алексеев». Судьба великого мастера книги и великого аниматора, мягко говоря, не была окрашена в радужные тона. Признание пришло к нему во Франции, где он прожил с молодости до преклонных лет как французский художник русского происхождения. Он рано познал, что такое страдание, горе. Ему было четыре года, когда умер отец (военный агент в Турции, скончавшийся от тяжелой болезни в лечебнице немецкого города Бад-Рейхенхалле) [23], и он увидел свою мать в глубоком трауре: «Появилась мать без лица. Оно было покрыто чёрной вуалью» [5, с. 285]. Первую анимационную картину «Ночь на Лысой горе» на музыку Мусоргского, рождённую его изобретением, игольчатым экраном, в 1934 году и прославившую его на весь киномир, он посвятил памяти отца. Мать он видел последний раз шестнадцатилетним юношей в Уфе. Его любимого уфимского дядю Анатолия Полидорова большевики арестуют, а затем расстреляют. Навсегда исчезнут из его жизни братья Владимир и Николай. Никогда он не увидит не только самых близких ему людей, но и изданными дорогие ему работы – иллюстрации к «Анне Карениной», «Дон Кихоту», а также к сочинениям его друга Андре Мальро «Удел человеческий» («Королевская дорога» и «Орешники Альтенбурга» ещё ждут своего часа). Да и те книги, что выходили при его жизни, ограничивались раритетными тиражами. Вряд ли Александр Александрович Алексеев предполагал, что его работы когда-нибудь издадут на ставшей далекой родине. И ещё меньше мог представить себе, что в Петербурге журналистка Елена Федотова, внучка его дяди Анатолия Полидорова, в 1999 году в Петербурге обнародует книгу «Безвестный русский – знаменитый француз», встретится с его дочерью Светланой и неустанно будет заниматься популяризацией его творчества.

К концу дней Алексеева постигнут ещё два удара. Смерть любимой – Клер Паркер: вторая жена и преданнейший помощник скончается от рака. Отказ в материальной поддержке задуманного и долго вынашиваемого автобиографического анимационного фильма окончательно подорвёт его силы. Дочь Светлана, приехавшая навестить отца из США, застанет его утром бездыханным. Он покончит с собой 9 августа 1982 года. Ему шёл 82-й год. Его прах будет опущен в могилу семьи Паркер на английском кладбище в Ницце,

где до сих пор на это захоронение указывает лишь воткнутая в землю деревянная доска, на которой скромно значатся его имя и фамилия.

Счастьем на всю жизнь оставалось лишь короткое детство в Константинополе. Он назовёт его «раем». Детский свет этого «рая» вспыхнет в мерцающих офортах и акватинтах с рефлексирующими чёрными заливками, наводящими на мысль о бренности всего земного с его искушениями, страданиями и страстями, о сновидческой природе бытия, прозреваемой каждой художественной душой. Его предпочтением стала оригинальная чёрно-белая гравюра, где свет уступает место густой тьме.

Его талант художника проявился рано – в три-четыре года он уже рисовал на посольской вилле нюрнбергских солдатиков, корабли, а потом и увлекших его статью лошадей. В знаменитом Первом кадетском корпусе, что располагался у невских берегов в бывшем Меншиковском дворце, он постигал основы рисунка и книжной иллюстрации – учитель рисования умело раскрепощал руку и воображение маленьких кадетов. Имя этого, видимо, незаурядного учителя, запомнившегося Алексееву на всю жизнь, в воспоминаниях он не назвал; нам удалось узнать – его звали Иван Дмитриевич Развольский [16]. Офицеры-воспитатели в свободные часы читали им вслух книги Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского. Алексеев, сам много читавший, рано полюбил Достоевского: сестра одноклассника Сергея показалась ему похожей на героиню писателя: «...глядя на её белую косу, я вспоминал Неточку Незванову» [5, с. 291]. Тогда же, по предложению учителя рисования, он начал иллюстрировать предложенную ему детскую книгу [5, с.292].

С детства ощущал он таинственность окружающего его мира. Подростком в темноте спальни увидел неожиданно мелькнувшего чёрного кота, ставшего одним из мрачноватых символов, появлявшихся и в его анимационных фильмах, и в иллюстрациях. Не раз, когда художник оставался один в темноте, у него возникало ощущение, что «демон... подстерегает» [5, с. 277]: «Я боялся. Не призраков, в которые не верилось при свете дня... Я был знаком с этим страхом со временем визита чёрного кота мадам Макмиш» [5, с. 290].

В Уфе юный книголюб за короткий срок освоил дядюшкину библиотеку, полную серьёзных книг по искусству – читать он любил до самозабвения. А наброски делал постоянно. Меньше, чем через два года после исхода из России (из Владивостока) на торговом судне «Орёл», где он, теперь уже ученик морского училища (после окончания кадетского корпуса в Иркутске), будет брошен на самые тяжёлые работы. Когда же их судно на восемь месяцев задержалось в Египте, он, как сам признавался, много рисовал «в духе Рериха». С этими работами и пришёл к И.Я. Билибину, пребывавшему на правах эмигранта в Александрии, и получил от него письменную рекомендацию и совет становиться художником в Париже или Мюнхене. В 1921 году Алексеев, добравшись до Парижа и поработав несколько месяцев мойщиком железнодорожных винных цистерн, передаст рекомендацию Билибина Сергею Судейкину, в то время декоратору парижских театров, и на время станет

участником театральных постановок. Но очень скоро, самостоятельно овладев сложнейшим искусством гравёра, он предстанет востребованным иллюстратором книг, где русское и европейское сознание дадут невиданные в искусстве книжной графики всходы. Московский историк книжной иллюстрации Д.В. Фомин, тщательно исследовавший искусство книги 20-х годов, приходит к выводу: «Его вызывающе непривычные трактовки образов русской и европейской классики поражают виртуозным мастерством, самобытностью манеры исполнения, смелым и откровенным использованием чисто театральных и кинематографических приемов» [21, с. 254]. Значительное место в творчестве Алексеева будет принадлежать русской классике. Каждая книга с его иллюстрациями станет явлением.

«Париж – это город, в котором хорошо работается. Потому что там всё налажено для работы. И какие мерила в музеях! Разве можно в Париже не работать выше своего уровня? Могучий, ароматный воздух океана и полей Франции! Пропитанный вековой культурой Париж! Какой силой вы наливаете художника! Нет места пассивности...» - писала художник Н.Я. Симонович-Ефимова (двоюродная сестра В. Серова), вспоминая Париж начала XX века [15, с. 115]. В этом невероятном городе, бушевавшем признанными и непризнанными гениями, двадцатидвухлетний художник будет замечен французскими интеллектуалами и принят в их круг: «Француз русского происхождения, Александр Алексеев уже в возрасте 22 лет обратил на себя внимание мира искусства» [1, с. 94]. Их привлекали безукоризненное знание французского языка, талант, редкое в русском человеке чувство свободы, ценившееся просвещёнными европейцами. В нём угадывался человек XX века, внимавший всему новому, открывавшему неведомые дали искусства. Экстравагантный сюрреалист Филипп Супо, поэт и художественный критик, универсал Андре Мальро, писатель, искусствовед, ставший позднее министром культуры в правительстве де Голля, - его близкие друзья. Супо уже тогда называет художника «создателем собственного мира». И Алексеев, по просьбе поэта, иллюстрирует несколько его авангардных книг. С Андре Мальро, своим ровесником, - они родились в один и тот же 1901 год и заявили о себе в искусстве двадцатилетними – его сближало преданное отношение к искусству как к доминанте всего сущего на земле. Воззрения Мальро, расширявшие понятия об искусстве и его назначении, несомненно, повлияли на смелые опыты Алексеева в книжной графике. Штрих и линия становились проявлениями своего отношения к выраженному в книге словом. Мальро упивался философией Достоевского, один из ярких литераторов-экзистенциалистов он чувствовал себя продолжателем русского гения, чьи романы любил пересказывать, зная многие эпизоды наизусть. Он не мог не обсуждать с Алексеевым, склонным к философствованию, отношение Достоевского к человеческой жизни, к страданию, к року и смерти, к тайнам души и способы выражения в изобразительном искусстве всех этих мучительных проблем, их интерпретацию в чёрно-белом рисунке. Иллюстрации Алексеева к романам Достоевского раскрывают его художественную позицию, близкую Мальро [11].

Самостоятельно изучив резцовую гравюру, офорт, акватинту, русский художник стал одним из самых оригинальных гравёров XX века. Его основные книжные работы к русской классике выстраиваются в единый ряд, создавая мистический мир Александра Алексеева. Будь это Гоголь – «Нос» и «Записка сумасшедшего» (эти иллюстрации художника будут исследоваться отдельно), пушкинские «Пиковая дама» и «Повести Белкина», Л. Толстой, и, естественно, Достоевский, исполненные в самых разных техниках. Идя за Алексеевым, мы прочитываем в них то глубоко важное для познания сути земного бытия, что содержится в русской классической прозе. Мистик и символист Алексеев с каждой новой графической работой углублял и разрабатывал свой неповторимый стиль. Абсолютная свобода творческого поиска, духовная независимость, страдания, пережитые во время Гражданской войны и вынужденной эмиграции, позволили художнику посмотреть другими глазами на русскую классику. «...если вы пролистаете книгу гравюр Алексеева или посмотрите один из созданных им фильмов, то вы почти всегда найдете там что-нибудь о России,» [22] – утверждал близкий друг художника Джанниальберто Бендацци, автор монументального исследования «Сто лет опыта кинематографической анимации» и составитель двух книг о творчестве Алексеева.

«Из театрального опыта он вынес особое отношение к иллюстрируемой книге - полагая её представлением, ...он стремится к связности изображений в книге» [4, с. 111], - писал о себе Алексеев в третьем лице.

На форзаце английского издания «Пиковой дамы» 1928 года с предисловием Дмитрия Святополка-Мирского, - мрачный портрет Пушкина. В собрании авторов статьи имеется экземпляр № 41 этой книги из общего тиража 310 экземпляров, отпечатанного по заказу британских издателей в типографии Кулума. Крупнейший библиофил М. Сеславинский считает: «В своих иллюстрациях к знаменитому произведению художник сумел добиться одновременно лёгкости, загадочности и изящности графического построения» [20, с. 63].

Портрет Пушкина во фраке и цилиндре в полный рост – всё чёрное, кроме белков глаз, на контрастном светлом фоне обобщённо даваемого Петербурга. В образе поэта подчёркнуты и негритянское, эфиопское, начало, и его трагическая смерть, память о которой придала алексеевским иллюстрациям особый драматизм. Полосные иллюстрации, исполненные в технике цветной ксилографии, по одной к каждой части повести, – словно сцены из разыгрываемой на неведомой сцене трагедии: петербургское облачное небо видится кулисами и эффектными декорациями - изысканные особняки и набережные в открытом холодном городском пространстве, чуть подвеченном. Эта находка использована и в цветных гравюрах к «Пиковой даме» его ровесника советского художника Г.Д. Епифанова, изданных в СССР в 1966 году. Мы скорее склонны согласиться с утверждением знатока книги М. Сеславинского, что эти иллюстрации выполнены «под значительным влиянием работы Алексеева» [20, с. 63], чем с предположением искусствоведа М.А. Чегодаевой, что Епифанов делал «Пиковую даму» под влиянием

мирискусников – Бенуа, Остроумовой-Лебедевой и др. [17, с. 212]. Впрочем, одно не мешает другому. В 1923 году в Париже «Пиковую даму» иллюстрировал В. Шухаев. Искусствовед А. Толстой, размышляя о работах В. Шухаева и А. Алексеева, отмечал: «Иллюстрации к сочинениям Пушкина, выполненные этими художниками, при всех индивидуальных различиях неизменно несут общую особо щемяще-элегическую ноту: эмигранты связывали в неразрывное единство понятия «Пушкин-русский язык-Россия», противопоставляя их ставшей реальностью собственной судьбе изгнанников. ...примерно с середины 1920-х годов в парижской литературно-художественной среде круга Серебряного века было принято отмечать Дни русской культуры и приурочивать их ко дню рождения Пушкина» [19, с. 172].

Концовки к каждой части – ёмкие символы открывающейся читателям драмы. Уже здесь, в «Пиковой даме», появляются алексеевские символические лейтмотивы: нервные руки игроков за карточным столом, пустые бокалы и мрачные чёрные бутылки на опустевшем столе. В финальной иллюстрации является над городом как знак неумолимого рока призрачным силуэтом старая графиня. В иллюстрациях нет портретов героев, кроме условных фигур Германна и Лизы, старуха-графиня отсутствует даже в сцене с Германном. Лишь пустое кресло силуэтом и наведённый резко чёрный пистолет в центре предельно условно-символической композиции. Алексеев разными способами, по-своему, раскрывает трагедию человеческих жизней, которую он прочитывает в повести Пушкина.

Это коснется и его трактовки «Повестей Белкина», которую он наполнит символами. 225 экземпляров – тираж «Повестей Белкина», выпущенных в Париже в 1929 году с шестью акватинтами Алексеева. Издание приурочено к столетию первой публикации знаменитой книги в 1830 году, и художник через столетие – ровесник автора. На форзаце, окрашенном в ночные тона, он изобразил профиль Пушкина, склонившегося над письменным столом и окружённого тенями его будущих героев и героинь. А на кресле – общий для поэта и художника тотем: то ли «кот учёный» из «Руслана и Людмилы», то ли михайловский дворовый кот, то ли чёрный кот, преследовавший художника с детства. На гравюре к «Барышне-крестьянке» – портрет главной героини, переодетшейся крестьянкой (весьма условной) и с любопытством разглядывающей себя в зеркале. В смягчённых славянских чертах, высоком чистом лбе просматриваются портретные черты первой жены художника – дочери петербургского аристократа Александры Гриневской, сбежавшей из тётушкиного парижского дома в театр Питоева, чтобы стать актрисой. В ксилографии к «Гробовщику» звучат мистические мотивы: художник крупно изображает скелет возмущённого клиента, которому когда-то продали сосновый гроб вместо дубового – за ним проступают из ночной тьмы тени других, приснившихся герою персонажей. Главный герой повести «Выстрел» Сильвио (данный портретно), романтический персонаж, подчинивший всю свою жизнь идее мести, с пистолетом в руке, чуть заметно похож на самого Пушкина – словно предвестник трагической дуэли на Чёрной речке, тоже связанной с мезьей – за оскорблённую честь. В иллюстрации к «Станционному

смотрителю» в любовном дуэте счастливых супругов сквозит легкая грусть – они увидены глазами забытого дочерью отца. Завершает книгу безнадежный звук роковой метели: русская тройка в сложном ракурсе, напрасно пытающаяся найти дорогу в снежном буране, и - тревожно кричащая над нею птица. И «Гробовщик», и «Станционный смотритель», и «Выстрел», и «Метель», при всем стилистическом разнообразии, слиты интонационно. (Интересно сравнить эти рисунки с иллюстрациями Александра Бенуа в стиле ретро – к «Пиковой даме» и романтическими работами Дементия Шмаринова к «Повестям Белкина», чтобы оценить разницу в восприятии пушкинской прозы этих российских художников и Александра Алексеева).

В 1920-е годы постоянная работа над офортами – с кислотой для травления медных досок в ванной комнате – сказалась на здоровье художника, он тяжело заболел. И, тем не менее, после выздоровления приступил к сложнейшей работе – иллюстрированию «Братьев Карамазовых» в технике литографии (1929). Дочь друга Алексеева владельца печатной мастерской Эдмона Ригалья печатник Николь Ригаль, президент ассоциации гравюров Франции, рассказала о том, как Алексеев сотрудничал с её отцом и глубоко проанализировала гравюры к «Братьям Карамазовым» [1, с. 248].

Спустя десятилетия эти работы будут глубоко проанализированы Ж. Нива [6]. 100 иллюстраций Алексеева к великой философской книге «Братья Карамазовы», давшей миру понятие «карамазовщина» («Тут земляная карамазовская сила», как отец Паисий намеренно выразился – земляная и неистовая, необделанная...») [14, с. 277]), вызывают эстетический шок. Мы погружаемся в пространство, полное взрывов страсти, экстатического напряжения, острых и неожиданных ракурсов. Порой экспрессия достигает такой силы, что становится агрессивной. Тут трагедия повседневности, волновавшая художника-мистика, философия жизни и смерти, знаки неумолимой судьбы и Божественного провидения. С детства художник, по собственному признанию, «пытался проникнуть в тайну рождения и смерти» [5, с. 282]. В работах к «Братьям Карамазовым» белая горлица летает над затерянным в лесах монастырём, словно символ Святого Духа. Это, пожалуй, единственная такая светлая картина на весь цикл – она символизирует спасение мира. Чёрный ворон, оборачивающийся символом близкой и неизбежной смерти, возникает в иллюстрации к первой же части романа – «Истязание солдата-христианина».

Откровенно сюрреалистичен и решен как пластический гротеск образ субъекта без головы, но в пиджаке и с галстуком-бабочкой, зажавшего между толстых колен кудрявую голову малыша, над чьим оголённым задом занесена рука с прутьями – иллюстрация ко второй части романа «Истязания детей». В иллюстрации «Допрос» героя окружают шесть зловещих фантастических яйцеголовых персонажей, лишённых лиц, хотя на гладких пустых овалах двоих из них и красуются очки. В женских образах Алексеев подчёркивает манящую inferнальность или откровенную, эпатирующую зрителя чувственность, а в мужских – опасную агрессивность и самоупоённость, героев. В некоторых иллюстрациях появляются мрачные мотивы всемирного содома – вульгарно

расставленные женские ноги или – не менее вульгарные деформированные злобой фигуры. Мощная по силе отрицания – сцена избиения отца Фёдора Карамазова сыном Дмитрием. Это приём художника, впитавшего в себя, прежде всего, художественную философию современной ему западной графики. В иллюстрации пространство, как в работах немецких экспрессионистов, пульсирует ненавистью и брезгливостью. Вокруг опрокинутого навзничь отвратительного коротышки ноги Дмитрия, словно двигаясь по кругу, стремительно множатся на глазах. Пять пар остроносых сверкающих чёрных ботинок, мелькая, замыкают композицию в порочный и страшный круг, нагнетая впечатление. Образы Алёши Карамазова и старца Зосимы решаются Алексеевым без всякого умиления.

В «Записках из подполья» (1967), проиллюстрированных в технике игольчатого экрана, появляется неоднозначный образ Петербурга. Петербург входит в память художника как город Достоевского, а не как пушкинский - вознёсшийся «пышно, горделиво». Алексеев впервые увидел столицу Российской империи в семь лет: «Сан-Петербург Достоевского громоздился на каналах с застоявшейся водой и грязных речушках, окружавших кварталы и строения фантастические, закопченные, редко живописные и никогда не мытые» [5, с. 274]. Художник, вспоминая архитектуру «Петербурга Достоевского», отмечает её причудливость - смешение стилей, материалов, эпох, совершенно не связанных между собой. И снова он замечает неряшливость: «...на улицах было мало света, мало людей и очень грязно. Конки вносили некое оживление» [5, с. 275-276].

Очевидно, именно игольчатый экран, построенный на нюансах черного и многочисленных оттенках серого, способен, по мнению Алексеева, передать гнетущую атмосферу города, построенного на болоте, с его постоянными дождями, туманами и наводнениями, столь выразительно переданную в прозе Достоевского. Очевидно, меняется и сам подход художника к иллюстрированию русской классики. Для него важно дать персонажи и окружающий мир героев в движении, преодолеть статичность иллюстрации, что невероятно его занимало и побуждало искать новые, экспериментальные техники. Художник был убеждён: «Существует связь между техническим приёмом и творческой манерой индивида. И тот, кто хочет выразить себя и думать по-своему, должен найти для себя свою собственную технику» [2, с. 69].

Игольчатый экран создавался Алексеевым вместе со второй женой и его постоянной помощницей американкой Клер Паркер, так объяснившей суть изобретения: «Игольчатый экран – это чёрно-белая техника, аналогичная автотипии: изображение составляется из множества маленьких чёрных элементов на белом фоне. Тон изображения определяется размером чёрных элементов на каждом участке белого фона... Белый фон образован вертикальной обрамлённой пластиной, освещённой единственным источником света под углом к её лицевой поверхности. Таким же образом освещена обратная поверхность. Пластина просверлена насквозь перпендикулярно к её поверхности: в каждом крошечном отверстии свободно скользит иголка. ...Если затем выдвинуть одну из иголок, на белой поверхности образуется её

ть. «Оригиналом» изображения... является негатив: мы делаем фотографию, а затем приступаем к созданию нового изображения» [9, с. 508-509].

Художник постоянно искал новые возможности для усиления символики трагедий, описанных в иллюстрируемых им текстах, стремясь изображать героев в движении, как это делало искусство нового времени - кинематограф, что, очевидно, и подтолкнуло его к изобретению игольчатого экрана. Он предпочитал цветному чёрно-белое изображение, именно оно было для него главным способом высказывания. Свое открытие впервые смело ввёл в иллюстрации к «Доктору Живаго», став его, заметим, единственным в мире иллюстратором, и потрясшим самого автора Бориса Пастернака. Похоронное шествие вдоль кремлевской стены, о которой не сказано в книге, растянуто на несколько разворотов – камера словно движется слева направо, и создается напряжённость мрачного действия, воспринимаемого как символические похороны России.

Ведущий редактор издательства «Вита Нова» Алексей Дмитренко так прокомментировал поиск художника: «...светотени, размытые очертания и полутона гравюр Алексева в 1930-е годы органично перешли в вибрирующую и легко видоизменяющуюся вселенную игольчатого экрана. А затем произошла «обратная реакция» - фотографии различных состояний игольчатого экрана составили огромные циклы иллюстраций для книг «Доктор Живаго» Б. Пастернака (1959), для «Записок из подполья» и «Игрока» Ф. Достоевского (1967)» [9, с. 505]. В иллюстрациях к «Запискам из подполья» усиливается влияние кинематографа: уже «вход» в книгу оформлен как серия мрачноватых безлюдных городских пейзажей с чуть заметно меняющимися деталями. Алексева делает особый акцент на психологической характеристике подпольного человека, используя для этого отражения в зеркале (даже не упомянутое писателем) с постоянно меняющимся к себе отношением героя: «камера» фиксирует, прослеживает эту нелюбимую исповедь, обнажая её гротесковую сущность. «Двойник в зеркале – это наша совесть, наша сущность... Вся поэзия обращена к зеркалу и к двойнику. На этом построена вся пространственность человека», - писала искусствовед Паола Волкова [18, с. 51].

В «Игроке» нелюбимым «героем» становится рулетка. Крупным планом, словно наезжающей сверху камерой, неоднократно даётся игровой стол с крутящейся рулеткой - на каждом последующем изображении меняются детали расчерченного круга со стопками золотых монет. Рамкой кадра для большей динамики обрезаются фигуры главных персонажей. По-прежнему художник верен таким знаковым символам, как снег (вторая часть романа Достоевского «Записки из подполья» так и называется – «По поводу мокрого снега»), лошади, горящие свечи, зеркало, заборы, пустые стаканы и стулья... Горящая свеча и нервные руки станут лейтмотивами, повторяющимися в иллюстративных циклах художника.

Покинув 19-летним, как оказалось, навсегда, суровую Родину, Алексева ищет базовые символы русского мира - это постоянно встречающиеся в его иллюстрациях: птица (в иконописи белая птица - Святой Дух, в славянском

фольклоре чёрный ворон – смерть, двуглавый орёл – герб Российской империи); снег, в котором чуть не замёрз спасавшийся от большевиков кадет Алексеев; спустя десятилетия, у живущих в тёплой Европе эмигрантов Россия вызывала устойчивые ассоциации со снегом. В мемуарах Алексеев вспоминает: «Лютая русская зима заканчивается внезапно с появлением кренделей в форме птиц, которых называют «жаворонками», потому что они объявляют таяние снега. Белая ватная тишина пропускает через себя журчание ручейков, которое отмеряется капелью. Прохожие отскакивают при свисте снежной глыбы, огромной и тяжёлой, которая скользит по крыше, на какой-то миг задерживается в воздухе, а затем падает на землю с глухим звуком. Показывается солнце; его приветствует... звон колокольчиков на снях в Вербное воскресенье... Дети выходят, вооружившись деревянными лопатами, и открывают путь весенним водам» [5, с. 279-280]. Дочь художника Светлана вспоминает: «Я... попыталась представить себе Россию, страну, которая так много значила для него и которую я никогда не видела: снег, медведи, тройки» [2, с. 54].

В гравюрах Алексеева также встречаются не исчезающие из его русской памяти крест – перекрестье окон, кресты на могилах, купола церквей и монументальные стены монастырей: хотя художник не был человеком воцерковлённым, ему присуще христианское мироощущение; решётка и дорога: заключение и изгнание пережили миллионы русских в XX веке. Всё это испытал и сам художник - Алексеев дважды вынужден эмигрировать (в Париж из-за революции в России и в США из Парижа во время второй мировой войны); кони, всадник (тут белый всадник на красном коне Георгий Победоносец с русских икон, гоголевская птица-тройка, пушкинский медный всадник, толстовский Холстомер), лошади, которых так любил с детства рисовать Саша Алексеев. Гоголевская тройка воспринималась им в Париже как символ безудержной удали русского характера. Писал о гоголевской тройке и Достоевский, не раз упоминавший Гоголя и его героев в «Братьях Карамазовых»: «...роковая тройка наша несётся стремглав, и может, к гибели» [14, с. 273]. Образ удалой тройки трижды возникает в иллюстрациях художника к этому роману - «Истязание солдата-христианина», «Отъезд Дмитрия в Мокрое» и «Приезд в Мокрое». Как тут не вспомнить слова одного из героев романа - Снегирева-старшего: «...русский мальчик так и родится вместе с лошадкой» [14, с. 260] или размышления старца Зосимы: «Посмотри... на коня, животное великое, близ человека стоящее, ... какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лице» [14, с. 369]. Очевидны в иллюстрациях отголоски знакового ряда русской иконописи (где существовал культ Божьей Матери-Троеручицы, перста Божьего и Божественной длани), и в то же время сюрреалистических новаций в европейском искусстве, сформулированных в популярном в Париже манифесте Аполлинера – главы сюрреалистов, про которого Филипп Супо написал книгу. Алексеев вспоминал: «...заслуга сюрреализма в том, что он научил... непосредственности» [8, с. 110].

Второстепенные аксессуары – посуда и одежда – в иллюстрациях к «Братьям Карамазовым» оказываются вполне самостоятельными символами графических композиций. В «чайном натюрморте», который художник озаглавил «Так заканчивается следствие», крутобокий блестящий самовар, окруженный пустыми сияющими стаканами, напоминает упоенного благосостоянием купца, самоутверждающегося в окружении свиты из приживалок. А костюм, рубашка, цилиндр и сапоги, небрежно брошенные на стул, – иллюстрация «Вещественные доказательства» – воспринимаются как символ сломленной личности. Мы можем здесь говорить о «метафорической пространственности», которая уже тогда появилась в иллюстрациях Алексева, а в 1970-е годы об этом качестве иллюстраторов Достоевского будут писать советские искусствоведы: «...появилось и новое качество интерпретационной иллюстрации», которое они обозначат как «вместилище разнообразных явлений, спаянных единой эмоционально-напряженной средой» [13, с. 27].

Ещё один образ-символ, важный для Алексева, – железная дорога, поезд, воспринятый в контексте русской культурной традиции («Анны Карениной» Л.Н. Толстого, «Железной дороги» Н.А. Некрасова, стихов А.А. Блока «Под насыпью, во рву некошеном...»). Угрожающий образ-символ железного монстра, всё сметающего на своём пути, – выразительный символ бездушной механизированной цивилизации, враждебной человеку и подлинной культуре. Призрачные, почти невесомые образы – тени, матово-бледные композиции определяют стилистику «Анны Карениной». Это подлинно поэтическая, вольная сюита, не претендующая на бытовую и костюмную точность (что вообще свойственно Алексеву). Кружатся в танце женские фигуры в фижах, белеющие под огромными, бледно светящимися люстрами, взмахивают косами белеющие в утреннем тумане силуэты мужиков: все зыбко, эфемерно – вот-вот исчезнет. И белые кресты, словно с кладбища Сен Женевьев де Буа, ритмически многозначительно сопровождают мчащийся куда-то поезд. Его еще нет на форзаце, предворяющем весь цикл, – тут рельсы и прозрачные движущиеся тени, призраки, колдующие над шпалами. Безлюден накрытый стол со стеклянными бокалами. Пуст ряд изогнутых кресел-призраков, дважды повторённый. Призрачны жокеи на несущихся вскачь прозрачных лошадях. Вторую часть романа в первом томе открывает витиеватая хрустальная люстра с мерцающими свечами, четвёртую – с уже обгоревшими, почерневшими. В седьмой части второго тома – одна настольная свеча в подсвечнике, заканчивающая жизнь чёрной струйкой горького пламени.

Ещё один важный символ русской души – двойничество: напряжённая борьба добра и зла в одном человеке. Уже было сказано о роли зеркала в иллюстрациях к «Запискам из подполья» Алексева. (Этот прием был им использован ранее в анимационном фильме «Нос»). Борис Тихомиров в статье «Герои Достоевского в подполье и за рулеткой» отмечает: «В личном, интимнейшем опыте Подпольный человек вскрывает фатальную двойственность в сфере своего духовного бытия, предпринимает... отчаянные попытки её преодоления и терпит в этой борьбе катастрофическое поражение,

приходя к осознанию неодолимости и непостижимости таинственных законов человеческой природы» [9, с. 439].

Интерес европейских интеллектуалов к русской классике объясняется стремлением разгадать волнующую их не одно столетие тайну русской души. Художник увидел её в неизменном двойничестве русского человека: в душе его борются светлые и тёмные силы. Чёрное (в многочисленных градациях) и белое предстают как две противоборствующие стихии, воплощающие для Алексеева мягкую уязвимость, самодостаточность Добра и наступательную изощрённость многоликого Зла. Единственная иллюстрация к «Братьям Карамазовым», изображающая распятие, имеет двусмысленное название «Христос (Великий инквизитор)». В алексеевском цикле иллюстраций постоянно появляются двойные портреты. Герои писателя как бы отражаются друг в друге: «Сговор (Лиза и Алёша)», «Алёша и Грушенька», «Грушенька и Катерина Ивановна».

Художник искал новые способы передачи одухотворённого движения. Покинув Россию двадцатилетним, он оставался русским. Его воображение, а за ним Алексей следовал и ему доверял, сохраняло память о трагической стране, где осталась любимая мать, образ которой он увековечит на одной из иллюстраций. Ранняя включённость в парижскую художественную жизнь позволила ему впитать мощный опыт европейского искусства XX века. И сегодня его работы остаются современными. Блистательно одарённый русский европеец, мистик и философ стал создателем изобразительных версий великих книг, собственного русского мифа. Он опирался на классику, на музыку и кинематограф, на традиционные и новые, им изобретённые технологии, чтобы проникать в тайны человеческой души и говорить о главном – о судьбах мира, о любви и смерти, о непостижимости рока.

Список литературы:

1. Ригаль Н. Виртуозная графика Александра Алексева. // Конструктор мерцающих форм. Книжная графика Александра Алексева из собрания Бориса Фридмана. – СПб.: - Вита Нова, 2011. – С. 96-109.
2. Алексева-Роквелл С. Зарисовки. Истории моей юности. – Ярославль, 2013
3. Malraux A. *Œuvres complètes*. Т. VI. - Paris, 2010. - P. 826.
4. Алексей А.А. Альфеони глазами Алексева. // Федотова Е.И. Безвестный русский – знаменитый француз. – СПб.: 1999. С. 107-116.
5. Алексей А.А. Забвение, или Сожаление. Воспоминания петербургского кадета. Перевод с французского В. Кислова. // Киноведческие заметки. – 2002. - № 55 (№ 2). – С. 274-304.
6. Нива Ж. Алексей в диалоге: от Достоевского к Пастернаку. Дар страдания, дар света. / Перевод М. Брусовани. Сост. и общая ред. А. Дмитренко. // Александр Алексей. Диалог с книгой. – СПб.: Вита Нова, 2005. – С. 30-52.
7. Pouchkine A. *Les recits de feu Ivan Petrovitch Bielkine*. / Traduits durusse par G. Wilkomirsky. Eaux-fortes of A. Alexeieff. –А.А.М. Stols: Maestricht & Bruxelles, MCMXXX. – 94 p.

8. Pushkin A. The Queen of spades. / Engravings in colour by A. Alexeieff. Preface by D. Sviatopolk-Mirsky. – London: The blackamore press, limited: MCMXXVIII. – 112 p.
9. Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Игрок. / Статьи Б.Н. Тихомирова, А.Л. Дмитренко, К. Паркер; Примеч. Б.Н. Тихомирова; ил. А. Алексеева. – СПб.: Вита Нова, 2011. – 512 с. (Фамильная библиотека: Парадный зал)
10. Башмаков А.И., Башмаков М.И. Художник книги Александр Алексеев. Описание собрания книг с иллюстрациями Александра Алексеева и Александры Гриневской из библиотеки М.И Башмакова. – СПб., 2010. - 212 с.
11. Голоса воображаемого музея Андре Мальро. – М.: 2016. – 386 с.
12. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – СПб.: Вита Нова, 2005
13. Козырева Н. Иллюстрации к произведениям Достоевского из собрания Петербургского Музея. / Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике. СПб.: Кузнечный переулоч, 2011. – 336 с.
14. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Собрание сочинений в десяти томах. Том 9. – М.: Художественная литература, 1958. – 632 с.
15. Симонович-Ефимова Н.Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – 188 с.
16. Российский государственный военно-исторический архив. Фонд № 725 опись № 52, дело № 977. Л. 87 (об.) – 89 об.
17. Чегодаева М.А. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1936-1980. – М.: Галарт, 2014. – 368 с.
18. Алфавит Паолы Волковой, составленный ее друзьями и ею самой. – М.: Слово, 2014. – 216 с.
19. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. – М.: Искусство ХХ1 век, 2005. – 384 с.
20. Сеславинский М. Рандеву. Русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. М.: Астрель, 2009. – 504 с.
21. Фомин Д.В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. Монография. – М.: Пашков дом, 2015. – 800 с.
22. ALEXEÏEFF. ITINÉRAIRE D'UN MAÎTRE – ITINERARY OF A MASTER. Annecy: CENTRE INTERNATIONAL DU CINÉMA D'ANIMATION-DREAMLAND éditeur, Sous la direction de / Edited by Giannalberto Bendazzi. - Paris-Cinémathèque Française, Paris, 2001. - 318 p. Перевод с английского О.В. Звонарёва.
23. Письмо военного врача Д. Плескова от 8 сентября 1906 г. из Константинополя, рассказывающее об обстоятельствах смерти военного агента А.П. Алексеева, хранится в Военно-Историческом архиве в Москве. Фонд 400, дело 17, единица хранения 15219 л. 8-8 об.

Иванова Варвара Николаевна,
студентка 5 курса факультета теории и истории искусства
СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург.

Влияние французской архитектуры на облик имения Павла I в Гатчине

Аннотация. В статье рассматривается заимствование образцов французской архитектуры для пригородного имения Павла I. Основное внимание направлено на резиденцию принца Конде, под названием Шантийи, откуда были позаимствованы несколько памятников. Помимо воплощённых в архитектуре, анализируются и неосуществлённые проекты, существующие в чертежах.

Ключевые слова: Франция, Россия, Шантийи, Павел I, Гатчина.

Российская архитектура всегда носила самобытный характер, но начиная с нововведений Петра I, стали широко заимствоваться зарубежные образцы. Иногда они служили лишь примером для подражания, а иногда воспроизводились до мельчайших деталей. И, начиная с XVIII века, в новой столице и её пригородах прекратилось возведение традиционной русской архитектуры, ярко проявившей себя в Москве и регионах. Сочетания архитектурных приёмов, характерных для различных европейских стран, привезённых зарубежными архитекторами из своих родных мест, соседствовали порой на фасаде одного здания, порождая тем самым оригинальность и неповторимость российской архитектуры Нового времени.

Самым неординарным и загадочным правителем Российской Империи, практически запертым вдали от столицы на весь период царствования собственной матери, можно назвать Павла I. Отправившийся со своей супругой Марией Фёдоровной в заграничную поездку в 1781-1782 годах, он более всего восхитился французской архитектурой и устройством придворного этикета страны абсолютной монархии.

Интересным примером возведения полюбившихся российскому царю уголков Франции может послужить появление по воле Павла I в его гатчинской резиденции, находящейся под Петербургом, повторений впечатливших его во время поездки в Европу зданий и прилегающего к ним ландшафтного декора. На посещение Франции супругам было отведено, по плану, проверенному и одобренному Екатериной II, более, чем полтора месяца. В Версале и имении Шантийи им устроили пышный приём. К празднику в Трианоне в их честь приурочили выход книги Ж.Дедиля, поэмы «Сады». Более того, по возвращении графа и графини Северных в Россию в 1783 году, принц Луи-Жозеф Конде прислал в дар великому князю альбом с видами Шантийи, что не могло не отразиться в перепланировке гатчинского парка. В замыслах будущего императора появляются идеи, практически перенесения, композиционно завершённых, и наиболее привлекательных мест из полюбившегося парка Шантийи. Изолированный в орловское время парк,

Павел Петрович открыл городу, введя пограничные сооружения, веля прокладывать дороги – наподобие магистралей Версаля.

Если бы жизнь императора Павла I трагически не оборвалась, то развитие страны было бы направлено совсем в иное русло. Зачастую собственноручно разрабатывающий овладевшие сознанием архитектурные идеи, он планировал превратить свою скромную резиденцию, мызу Гатчина, подаренную матерью указом от 6 августа 1783 года, в укрепленный город с монастырём, церквями, казарменными комплексами, дворцами и иными важными для обеспечения жизни строениями: мастерскими, пожарными частями и прочими заведениями. Но не только привычные по назначению и виду здания планировал увидеть в своём имении Павел I. Остались Кушелёвские альбомы, содержащие чертежи поистине фантастических по размаху и архитектуре дворцов и строений.

И начал сын Екатерины Великой осуществлять свои градостроительные планы ещё до восшествия на престол, превратив небольшой город в прообраз будущего государства в миниатюре, «таинственная Павловская Гатчина, стала Его за те двенадцать лет владения ею, в которые он воплотил в ней свои мечты, свои порывы, свои желанья и надежды» [5, с.201].

Подарок матери будущего императора уже представлял собой сложившееся и организовано живущее поместье. Поэтому до 1792 года великий князь занимался Павловском, и Гатчина продолжала существовать такой, какой её замыслил граф Г.Г. Орлов. Мыза перевоплотилась в город лишь в 1796 году, после реорганизации управления и появления множества общественных сооружений.

Стоит вспомнить о состоявшемся, но ныне практически исчезнувшем предместье Ингербург, располагавшемся на территории Гатчины, за застройкой которого Павел Петрович следил лично. В плане оно напоминало королевскую мануфактуру Гобеленов во Франции. Но не сохранилось никаких визуальных документов, запечатлевших облик этой части города. Об Ингербурге можно прочесть лишь в письмах и воспоминаниях. На его примере, и из воспоминаний современников, посещавших Гатчину, можно понять, как видел своё поместье Павел Петрович, и к чему стремился привести своё детище.

Пригород очень отличался от императорского Петербурга, «...всё было натянуто и безмолвно. Великий князь, который, впрочем, очень умен и может быть приятным в обхождении, если он того желает, отличается непонятными странностями, между прочим дурачеством устраивать всё вокруг себя на старый прусский лад. В его владениях тотчас встречаются шлагбаумы, окрашенные в чёрный, красный и белый цвет, как это имеет место быть в Пруссии, при шлагбаумах находятся часовые, опрашивающие проезжающих, подобно пруссакам» [5, с. 235]. Суровый и военизированный дух города сменился на более изящный после воцарения Павла I, что сказалось и на архитектуре, и на укладе гатчинской жизни.

Современники отмечали, что для Гатчины «характерен изысканный вкус. Прелестную местность с каждым годом украшают новые идеи, постепенно возвышающие этот загородный замок до ранга самой утончённой по вкусу резиденции в Европе» [6, с. 135]. Для пребывания в Гатчине специально

шились одежды, друзья и приближённые Павла Петровича беспокоились о строительстве своих домов в пригороде. Всего за несколько лет отдалённое поместье превратилось в быстро застраиваемый оживлённый город. «Если бы замыслы императора целиком воплотились, то Гатчина наверняка стала бы самым удивительным памятником романтизма» [11, с. 22].

Известно, что планы гатчинских строений часто повторяли постройки французского имения Шантйи, планировка парка опиралась на чертежи парижской усадьбы, загородной резиденции французского принца Конде, и вообще, в устройстве Гатчины павловского времени чувствуется налёт тех впечатлений, что не успели угаснуть после заграничного путешествия графа и графини Северных в 1781-1782 годах. Для разработки фасадов типовых образцовых домов использовались приёмы, встречающиеся в архитектуре Франции XVII века. Это заметно в ранних проектах Ингербурга и Екатеринвердера. Речь о котором пойдёт далее.

Супругам во время путешествия посчастливилось увидеть ещё не разрушенный в годы революции замок Шантйи, созданный по проекту архитекторов Франсуа Монсара и Жана Обера. Тот замок, с ассиметричной планировкой, шпилем, рвом и стоящим напротив ворот конным памятником на высоком постаменте – произвёл на великого князя Павла Петровича неизгладимое впечатление, и образ его не исчез бесследно.

Перед замком Шантйи располагалась площадь Коннетабля, площадь с аналогичным названием появляется и в Гатчине.

Одним из крупных проектов Павла I, не воплотившимся в реальность, можно считать Екатеринвердер. Возвести успели лишь башню у Кухонного каре, предназначенную для осуществления замысла постройки ворот между ней и башней каре. Прообразом этого замысла послужил въезд в Манеж Шантйи. Несомненно, между планами ворот существуют различия, но они не мешают узнать в трёхпролётной триумфальной арке, завершённой скульптурной композицией французский прототип. Естественно, что скульптура не являлась повторением, а носила оригинальный авторский характер.

Ещё при первом владельце мызы, громадный парковый массив разделялся на Дворцовый парк, Сильвию и Зверинец. Над его созданием трудились приглашённые Г.Г. Орловым мастера. Любитель охоты и, как и Екатерина II, пейзажных парков в английском стиле, фаворит императрицы пригласил известных мастеров. Над созданием его личного охотничьего зверинца трудились Д. Буш, Д. Шпарро, при содействии садоводов: А. Кряжева, Т. Навозова, И. Лебедева, В. Ползунова и Л. Иванова. Граф Г.Г. Орлов был столь доволен получившимся, что написал о своём поместье Жан-Жаку Руссо, ратовавшему за возвращение к природе.

Павел I не был склонен к какому-то определённом типу парка, и среди живописно растущих вдоль озёр, словно не тронутых человеком, деревьев, начинают появляться регулярные французские сады с чёткими симметричными геометрически переработанными природными формами.

Существуют чертежи, показывающие размах идеи Павла I. У дворца планировалось возведение комплекса конюшен и служб, здания с театром и

галереями – не меньшее, чем сам дворец, вокруг – регулярный сад. Из Восьмигранного колодца, вокруг которого планировался амфитеатр, должен был начинаться трёхступенчатый каскад, впадающий в Карпин пруд. Во всём этом, особенно в чёткости аллей и геометризованных, на чертежах, формах природных водоёмов, чувствуется желание приблизить пейзажный парк к идеалу Шантийи.

В части Зверинца, именуемой Орловская роща, предполагалось размещение регулярного сада, почти дословно повторяющего план усадьбы г-на Бусьера в Париже у Белой заставы на дороге в Клиши.

Здание, предполагаемое в саду, полностью повторяет павильон Аполлона и муз усадьбы г-на Бусьера. Главный фасад повторён один в один с французским прототипом. Во Франции этого периода помпезность архитектурных форм, достигает апогея в интерьере, где синтез скульптуры и живописи неотторжим от архитектурной основы, что можно видеть в тщательнейше прорисованных чертежах.

Разрезы по линии А, В и С, D копируют мельчайшие детали, даже внутреннюю отделку, вплоть до цвета и узора камня стен. Совпадает даже расположение скульптур в нишах, а в падугах обоих павильонов можно наблюдать рельефные, или выполненные в технике гризайли, бюсты. Внимательность к чертежу объяснима желанием императора создать не просто похожее строение, а иметь на территории собственную реплику, не уступающую оригиналу.

И это не первый случай прямого воспроизведения в Гатчинском Дворцовом парке зарубежного образца. В 1792-1793 годах на острове Любви был построен деревянный павильон Венеры, Храм Любви, отражающийся в озёрных водах. Единственным отличием фасадов от французского образца стало отсутствие на крыше украшающих её ваз с цветами, имеющих в павильоне Шантийи. Высокие окна, начинающиеся от самого пола, создают впечатление лёгкости, словно павильон парит над водой.

Просторный зал с наборным паркетом из ценных пород дерева и великолепным плафоном «Триумф Венеры» во весь потолок, поражает роскошью. Пространство увеличивают высокие зеркала, украшенные деревянными гирляндами, над ними живописные панно, подчинённые одной теме – любви. Стенные панно расписаны гризайлью на золотистом фоне, в той же технике выполнены панно над дверьми. Из павильона можно было выйти в регулярный сад с двумя барочными скульптурами орловских времён.

Искусственно созданная форма острова, и проект павильона – оба имели прямой прототип в имении Шантийи, погибший во время революции. Следовательно, эта часть Дворцового парка стала ценным образцом французского вкуса. И не менее ценным памятником событиям российского военного прошлого: во время Великой Отечественной войны Храм Любви пострадал, но не был разрушен.

Острову придали форму треугольника – тщательно следуя французскому образцу – устроили цветочные партеры, и перекинули с острова на парковый

берег два мостика. В Шантйи с острова Любви к острову Зелёного леса ведут два моста.

В тот же период велось и строительство Михайловского замка, который, по проекту периода второй половины 1780-х – до 1793 года, должен был находиться на оси Гатчинского дворца. Один из неосуществлённых замыслов Павла I, желавшего как можно более достоверно повторить планировку французского имения Шантйи. И, исходя из посвятительной надписи на чертежах В. Бренна, выполнен он был по рисункам императора. Но от этого замысла отказались, и Дворцовый парк Гатчины не стал воплощением Шантйи в России, с каналами, площадями и аллеями, а превратился в один из уникальных пригородных дворцовых комплексов, с неповторимым ландшафтом и небольшими вкраплениями поистине французских уголков.

Список литературы:

1. Быков В.Е. Архитектура Италии и Франции XVII столетия. (барокко и классицизм XVII в.). М.: Высоковская типография, 1958.
2. Виппер Б.И. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В.Шевчук, 2010.
3. В тени августейших особ. Непарадная жизнь императорских резиденций. Материалы научной конференции 22-23 ноября 2012 г. СПб.: ООО «Союз-Дизайн», 2012.
4. Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. Сост.: А.А. Алексеев. СПб.: Лига, 1995.
5. Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006.
6. Ёлкина А.С. Гатчина. Л.: Художник РСФСР, 1980.
7. За гранью стиля: оригинальное в искусстве. Материалы научной конференции. 14 мая 2007 г. Сб. Статей. СПб.: ООО «Принт-лайт», 2007.
8. Император Александр III и императрица Мария Фёдоровна. Материалы научной конференции. Сб. статей. СПб.: «Профи-центр», 2006.
9. Император Павел I – взгляд XXI века (к 250-летию со дня рождения). Материалы научно-практической конференции. 21-22 октября 2004 г. Сб. статей. СПб.: ООО «Селеста», 2004.
10. Императорская Гатчина. Материалы научной конференции. Под ред.: С.А. Миронова. СПб.: ООО «Фортэкс групп», 2003.
11. Каптерева Т.П., Быков В.Е. Искусство Франции XVIII века. М.: Искусство, 1969.
12. Кашук Л.А. Гатчина XVIII – начала XX века. Владельцы, фавориты, события. СПб.: Паритет, 2010.
13. Лансере Н.Е. Винченцо Бренна. СПб.: Издательский дом «Коло», 2006.
14. Митинёв А.А. Гатчинские истории: дома, люди, судьбы. Гатчина.: СПУ им. Дона Боско, 2011.
15. Митинёв А.А. Гатчинские истории: птенцы гнезда... Петровича. Гатчина.: СПУ им. Дона Боско, 2012.

16. Парковые затеи и садовый быт императорских резиденций. Материалы научной конференции 17-18 ноября 2011 г. М.: ООО «ТР-принт», 2011.
17. Петрова О.В. Архитектурная графика XVIII века из собрания гатчинского дворца. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006.
18. Петрова О.В. Архитектурная графика первой половины XIX века из собрания гатчинского дворца. СПб.: Галерея, 2009.
19. Петрова О.В. Город Гатчина в проектах архитекторов XVIII-XIX веков из собрания государственного музея-заповедника «Гатчина». СПб.: Издательство ДЕАН, 2005.
20. Прогулки, или Путеводитель, по садам Шантйи: С планом и двадцатью эстампами, представляющими основные их виды, рисованные и гравированные Мериго./ Пер. с фр. Н.Л. Сухачёва. СПб.: Коло, 2013.
21. Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Тематический сборник научных трудов. Под ред.: И.И. Фомина. Вып. VIII. Л.: 1978.
22. Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля: Царицынский научный вестник. Вып. 7-8. – М.: Пробел-2000, 2005.
23. Рыженко И.Э. Александр III в Гатчине. СПб.: Лики России, 2011.
24. Саваренская Т.Ф., Швидковский О.Д., Кирюшина Л.Н. Градостроительная культура Франции XVII – XVIII веков. М.: Едиториал УРСС, 2004.
25. Старая Гатчина. Сост.: А. Бурлаков. СПб.: Лига, 1996.

Казначеев Сергей Михайлович,
доктор филологических наук, доцент
Литературного института им. А.М. Горького.

Судьбы нового реализма в России и за рубежом

Аннотация. В статье излагается краткая история бытования термина «новый реализм» и его манифестация в литературе рубежа XX-XXI веков. Прослежены этапы противостояния реалистической и постмодернистской тенденций в современной словесности. Вторая часть содержит ёмкий анализ романа Виктора Пелевина «Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами», а также отношение исследователя к нравственной позиции Алексея Иванова, которую он проявил в интервью, данном газете «Московский комсомолец».

Ключевые слова: новый реализм, традиция, постмодернизм, тенденция, Виктор Пелевин, Алексей Иванов.

Для начала небольшой шаг назад и взгляд на ситуацию в отечественной словесности, которая сложилась накануне миллениума и во многом определила дальнейшие пути развития нашей литературы.

В начале 1997 года московские писатели молодого и среднего поколения решила провести конференцию, где предполагалось обсудить насущные вопросы литературного процесса. Разговор задумывался, как синтез научного и

творческого видения и осмысления создавшегося положения. Активное участие в подготовке этой дискуссии были М. Попов, П. Паламарчук, А. Сегень, А. Белай, В. Бацалёв, В. Посошков, а участниками стали известные прозаики, критики, литературоведы: Л. Аннинский, Л. Бородин, В. Гусев, А. Ким, В. Куницын, Ю. Мамлеев, А. Мулярчик, П. Палиевский и др.

Основной доклад было поручено сделать мне. Тогда мне и в голову не приходило, что раздумья о судьбах современного реализма растянутся на двадцать лет (вышла монография «Судьба русского реализма: происхождение, развитие, возрождение», 2012; защищена докторская диссертация «Феноменология русского реализма: генезис, эволюция, регенерация», 2014).

В ходе совместных штудий было установлено, что реализм остаётся индикатором идей и настроений, характерных для жителей нашей страны. Дух народных мнений, симпатий и антипатий по-прежнему проявляется в художественном слове, хотя в мироощущении современного писателя, стоящего на платформе реализма, нет той цельности, которая была присуща, например, произведениям «деревенской» прозы. Материалом большинства нынешних сочинений является беспокойная, мятущаяся, дисгармонично проявляющая себя душа современного русского человека. Герои прошлых десятилетий – Иван Африканыч, Фёдор Кузькин, Иван Денисович, Матрёна Васильевна, Егор Прокудин не меньше перетерпели на своем веку, но их существование все-таки опиралось на некую надежду, на возможность благополучной жизни. Нынешние герои прозы и поэзии, как правило, лишены этой надежды, что привносит в звучание новейшей прозы своеобразный эсхатологический, экзистенциальный оттенок, а событийному ряду этих книг свойственна некоторая брутальность, обусловленная не пристрастием авторов к изображению ужасов и трагедий, а внутренним эмоциональным настроем. «Персонаж нынешней литературы обладает неподъёмным багажом утрат, – сказано в докладе, – он мог бы, наверное, стать философом. Но пессимизм, неверие в благополучный исход препятствуют ему в развитии собственной системы, а потому выражает себя он... то циничным словом, то вздохом, то всхлипом, то невнятным междометием» [1, 24-25].

Основой социального пессимизма следует считать не национальный менталитет, а условия, при которых завтрашний день оказался лишенным прочных гарантий, а траектория развития государства представлялась неопределенной. Писатель остро реагировал на эти обстоятельства жизни соплеменников и фиксирует отсутствие уверенности; это в нравственно-философском смысле сближает новый реализм с экзистенциализмом.

Другим нюансом, характеризующим новый реализм, стоит назвать изменившееся отношение автора к своим героям. Привычные оппозиции «автор – персонаж» и «автор – читатель» претерпели серьезные изменения. Раньше авторская позиция по отношению к действующим лицам носила черты воспитания, учительства, попечения. Писатель держал себя как своего рода наставник, учитель, старший брат. В словах литератора прежних лет часто слышался оттенок проповеднической речи, произносимой с некой воображаемой кафедры. Нынешний писатель-реалист почти не обозначает

дистанции между собой, героями и читателями. Отношения между ними строятся по горизонтали.

Популярными видами нынешней реалистической литературы становятся жанры размытые, текучие, диффузные, где беллетристическое начало синтетически соединяется с автобиографизмом, дневниковостью, эссеистикой, мемуаристикой и элементами публицистики. «Итак, “маргинальные жанры”», в позднейшее время, в XIX–XX–XXI века, – утверждает В.И. Гусев, – усиливаются в ситуации “раздвоения” в культуре, когда в противовес жанрам, основанным на чистом “сюжетном интересе”, на бытовой остроте, возникают произведения, сосредоточенные исключительно на чистой духовности и мысли, на мощном жизненно-духовном *опыте*, при этом, в соответствии с принципом свободы духа, свободные в своём творческом исполнении, не лишённые стилевых и содержательных контактов с другими, например, “чисто художественными” жанрами, с философией» [4, 46-47].

Читая сочинения многих современных писателей, трудно отделить выдумку и фантазию от реально происходивших событий, в силу чего порой невозможно чётко идентифицировать жанр произведения: что перед нами: повесть, новелла, рассказ или – быль, воспоминание о том, что случилось непосредственно с самим автором. Это обусловило и появление смешанной модели автора-героя-повествователя, который практически не отличим от фигуры писателя. Одним из провозвестников этой тенденции можно считать Венедикта Ерофеева с его поэмой в прозе «Москва – Петушки», где главный герой коннотирован с личностью самого автора.

Черты такого рода литературной техники в минувшие годы можно было встретить в прозе В.Астафьева, В. Белова, Л. Бородина, С. Довлатова, В. Катаева, В. Маканина, А. Солженицына, Вл. Солоухина, В. Шаламова, В. Шукшина, у многих поэтов-лириков и драматургов.

Споры об изменениях в методологии были продолжены: в 1999 и 2000 гг. состоялись вторая и третья конференции с тем же названием. Литературная ситуация стремительно развивалась, постоянно появлялся новый материал, требовавший обсуждения, анализа и оценки.

М. Попов, в частности, констатировал, что после временного торжества «партии постмодерна» ситуация в писательском мире в значительной мере изменилась: «с присутствием реализма на страницах периодики стало полегче. Не говоря уж о последовательно проводящих реалистическую линию “Нашем современнике” и “Москве”, даже “Новый мир” и “Октябрь” все чаще печатают вещи реалистического плана. Издательства “Андреевский флаг”, “Молодая гвардия”, “Центрполиграфиздат”, “ЭКСМО” и др. выбросили на рынок обоймы литературы реалистического плана. Но палитра эстетических особенностей тут самая широкая» [3, 170]. Способность реализма к возрождению и преобразению позволяет ему непрерывно обновляться, разрастаться вширь и в глубину. Если прибегнуть к естественнонаучному образу, его организм столь жизнеспособен и приспособляется к любым внешним условиям именно по той причине, что реализм обладает мощными, разветвленными, уходящими в недра истории и культуры корнями.

При этом писатель указал, что большинство из указанных прозаиков не похожи друг на друга, но объединены одной идеей верности изменившейся и продолжающей стремительно изменяться действительности: «Реалист Личутин тяготеет к орнаментальности, реалист Крупин к проповеди, реалист Сегень от буффонады переходит к словесной иконописи, реалист Проханов создает узнаваемые, но нереальные сюжетные конструкции. Получается, что реализмов теперь много» [3, 170].

Вопрос о множественности природы реализма ставился ещё на первой конференции, когда обозначились две точки зрения, направленные против «новореалистической» идеи. Одну обозначил Владислав Отрошенко, и она состояла примерно в том, что к реализму нужно относить абсолютно все продукты писательства: поскольку автор существует реально, то «реальны» и все его интеллектуальные интенции: фантазия, воображение, мистификации и игровые модели. В чём-то этот подход близок теории «реализма без берегов», которую развивал Роже Гароди. Эту концепцию решительно оспорил Пётр Палиевский, указавший на то, что «Здесь говорили, что нельзя изобразить то, чего нет, следовательно, не может быть не-реализма вообще. Это не так. Существует *ложь* – сознательное именование того, чего *нет*. Она имеет исключительно тонкие системы самодоказательства. Ложь едет всегда верхом на правде, потому что лжи в чистом виде никто не поверит. Ей нужна хотя бы крупинка правды; и одна маленькая крупинка правды способна выдержать тонны лжи» [1, 73].

Другая сторона критики идей доклада (в частности, её озвучили Анатолий Яковенко и впоследствии Владимир Пронский) состояла в утверждении, что реализм является чем-то незыблемым, не изменяющимся, а потому он не может быть ни новым, ни старым. «Подчёркивать, что это *новый* реализм, нельзя, он не может быть новым или старым, - в директивном тоне заявил В. Пронский. – Реализм он и есть реализм... реализм есть постоянно, это – всегда действующий метод» [3, 62-63].

Суть в том, что придерживающиеся подобных мнений люди ошибочно полагают, что реализм действительно является художественным методом. Это не соответствует истине. В ходе долгих теоретических изысканий удалось прийти к выводу, что реализм это – глобальная тенденция мирового искусства. А вот методом она становится в конкретных исторических и культурных условиях. Реализм интенсивно развивается, метаморфозизируется, обновляется, регенерирует, возрождается. Обоснованию и развитию этого тезиса посвящены многие страницы упомянутой монографии [5].

Элементы реалистической методологии мы можем видеть в античной литературе, в искусстве возрождения, в творчестве писателей нового и новейшего времени. На почве отечественной культуры мы также обнаруживаем черты стадильной смены реалистических парадигм: просветительский реализм сменился критическим, затем пришёл черёд реализму социалистическому, на исходе XX столетий определённые стилевые и идеологические мутации произошли с новым реализмом, с реализмом в его сегодняшней модификации.

В самом деле, последующее развитие отечественной словесности подтвердило, что вектор методологической и художественной направленности, определённый на грани миллениума, вполне оправдал себя и манифестировался во многих книгах и публикациях. Началась и закончилась перемирием борьба за «первородство» в употреблении самого термина «новый реализм».

Многие из тех, кто стоял у истоков нового литературного модуса реализвали свои творческие потенции: выходили и вызывали интерес у читающей публики новые произведения Игоря Агафонова, Владислава Артёмова, Анатолия Байбородина, Веры Галактионовой, Николая Дорошенко, Сергея Есина, Николая Ивеншева, Владимира Карпова, Алеся Кожедуба, Юрий Козлова, Петра Краснова, Владимира Крупина, Владимира Личутина, Александра Малиновского, Юрия Полякова, Виктора Пронина, Александра Проханова, Александра Сегеня, Леонида Сергеева, Михаила Тарковского, Сергея Щербакова, Александра Яковлева.

Аналогичные процессы происходили и за рубежом. Такие писатели, как Джулиан Барнс, Фредерик Бегбедер, Витольд Гомбрович, Патрик Зюскинд, Милан Кундера, Мишель Уэльбек, Джон Фаулз и др., впитавшие опыт постмодернизма, сохранили также интерес и к правдивому изображению действительности.

Несколько авторов, которых можно позиционировать как новых реалистов, рано ушли из жизни, не исчерпав своих возможностей. В этом грустном списке имена Владимира Бацалёва, Леонида Бородин, Игоря Блудилина-Аверьяна, Вячеслава Дёгтева, Юрия Доброскокина, Евгения Коротких, Петра Паламарчука, Евгения Чернова, Николая Шипилова... Не стало критика Вадима Кожинова, активно поддерживавшего эту сторону литературного процесса.

XXI век ознаменовался явлением новой генерации реалистов. В этом ряду Аркадий Бабченко, Ксения Букша, Алиса Ганиева, Анна Козлова, Денис Гуцко, Ирина Денежкина, Александр Карасёв, Илья Кочергин, Герман Садулаев, Антон Уткин, Дмитрий Чёрный. Это группа энергичных, напористых, активных авторов. Правда, вместо реальных литературных достижений нередко у них встречаешь интенсивные пиар-разработки и технологии продвижения своих сочинений.

Грустно сознавать, что уверенность у ряда недавних дебютантов часто переходит в самоуверенность и неделикатную саморекламу. Максим Свириденков публично провозгласил: «ДО НАС не было НИЧЕГО» и интерпретировавшего себя и своих ровесников, как варваров, которым предстоит разрушить падший Рим и на его обломках создать новую литературную державу. Любопытно, что и другие критики новой генерации с удовольствием разделяют подобную точку зрения и выражаются порой до наивности прямолинейно: «Герман Садулаев – последний из русских реалистов – пишет “без разрешения”». Пишет потому, что не может не писать. Книга представляет собой цикл повестей и рассказов, большинство их объединяет место действия – Чечня 90-х годов. Если проводить аналогии с прозой русских

писателей, то “Я – чеченец” по творческому методу ближе всего к рассказам Варлама Шаламова и поздним произведениям Вересаева» [8].

Противовесом этим легковесным суждениям выглядит позиция таких прозаиков, как Захар Прилепин, Роман Сенчин и Сергей Шаргунов. Они добились реальных успехов. Их популярность во многом объясняется вдумчивым подходом к литературному процессу и уважительным отношением к предшественникам. На пустом месте серьёзная культура не возникает и провозглашать себя явлением возникшим вне традиции чревато верхоглядством и самозванством.

В начале XXI века позиции реалистической культуры настолько укрепились, что могло показаться: мода на постмодернистские эстетические модели безвозвратно прошла. Но, как это нередко случается, зловещая художественная тенденция под присмотром опытных и влиятельных модераторов обретает второе дыхание и вновь набирает силу.

В книгах Вл. Сорокина, В. Пелевина, Ю. Буйды, Т. Толстой, построенных на игре, интертекстуальности и ироническом переосмыслении образов, присутствует процент правдоподобия — иначе в их выдумки и фантасмагории никто не поверит, а кредит читательского доверия ценится ныне очень высоко. И вот Виктор Пелевин выпускает новый роман «Лампа Мафусаила» [7]. Начинает он с производственной повести «Золотой жук», посвящённой трудовым будням фондового рынка, потом переходит к космической драме «Самолёт Можайского», потом сворачивает на исторический очерк «Храмлаг», а закольцовывает всё оперативным этюдом «Подвиг Капустина».

Разнородные куски прозы связывает семейная династия Можайских, главные фигуранты которой – Марциан, Мафусаил и Кримпай – оказываются тесно связанными с конспирологической и мистической историей России, человечества и даже Вселенной. Вторым сюжетобразующим элементом книги служит образ генерала ФСБ Капустина, благодаря пронзающим времена технологиям присутствующего в прошлом и настоящем героев.

Перечислять все перипетии романа ни к чему. Как всегда у Пелевина, много виртуальных образов, но дефицит на душевные, тёплые эпизоды. Тут и любимые пелевинские темы: гомосексуализм, политические и исторические фантазмы, увлечение галлюциногенами, насмешки над либералами, доморощенная футурология... Тема книги: извечное противостояние сил российской государственности (чекисты) и космополитической западной цивилизации (масоны). Несомненно, рациональное зерно в этой оппозиции есть: 50 тысяч потенциальных читателей книги, в массе – молодое поколение – хотя бы задумаются о проблемах, которые в их среде высокомерно именуются «пресловутой теорией заговора» и уведутся от какого-либо обсуждения. Может, прочитав «Лампу Мафусаила» некоторые иначе осмыслят протестный опыт и откажутся от прямолинейных представлений о жизни. Таким образом, новое сочинение Пелевина может оказаться отчасти полезным. Е. Замятин считал, что вредная литература полезнее полезной, так как она антиэнтропийна.

Но, если говорить серьёзно, то сочинение Пелевина как раз энтропийно. Оно направлено на размывание мировых законов, а не на их постижение.

Уровень проработки ответственного материала тут чисто игровой, язвительный. Тема космических рептилоидов, управляющих галактикой, явно навеяна «шокирующими гипотезами» Игоря Прокопенко. История с Храмлигом, сооружённым для советских масонов на Новой Земле в оазисе геотермальных вод, напоминает фильм «Земля Санникова», а «Самолёт Можайского» сродни модным провалам во времени, тему которых активно используют фанатстическая литература, телевидение и кино.

Автор увлечённо играет словами, каламбурит, бравирует знанием сленга и иностранных языков, в том числе, иврита и идиша. Некоторые словесные гипотезы по-своему забавны, но не более того. В «Храмлиге», например, вымышленный историк масонства Голгофский выдвигает версию происхождения блатной «фени» от масонской терминологии. Так, например, «братки» и «брателлы» выводятся из принятого у вольных каменщиков обращения «братья», а самонаименование «пацаны» трактуется как искажённое «масоны». Соответственно – в татуировках уголовников усматривается влияние франкмасонской символики.

Другой стороной современной антиреалистической тенденции можно признать явное увлечение натурализмом. Например, проза широко раскрученного автора Алексея Иванова (романы «Географ глобус пропил», «Общага на крови», «Ненастье») наглядно демонстрирует нам обращение к стилистике так называемой «чернухи». Во всём окружающем мире писатель видит только мрачные стороны жизни. Там, где реалист обратил бы внимание на контраст тварного и духовного начала человеческой личности, А. Иванов замечает только ужас, грубость и тьму. Причём – делает это вполне осознанно. В интервью, недавно данном сотруднице газеты «Московский комсомолец» Ксении Коробейниковой, например, происходит такой поразительный диалог журналистки и модного литератора:

«← Портнов (редактор – С.К.) не возражал против мата, который у вас почти на каждой странице?»

– Нисколько. Наличие мата или его отсутствие всегда мотивируется художественной необходимостью. Я пишу жесткую прозу о простонародье, которое разговаривает в основном матерным языком, тем более военные.

– Адамович, Василь Быков, Гроссман, даже Шаламов прекрасно обошлись без мата.

– Они писали в совершенно другой культурной ситуации, поэтому не могли использовать нецензурную лексику.

– Они в ней не нуждались. Ваш мат легко заменим альтернативными по смыслу и не менее эмоциональными словами.

– Можно было обойтись без мата, без убийства. Раскольников мог слегка стукнуть старуху в лоб, а не убивать... Чтобы картина была убедительна, она должна быть правдива. Мат – часть правды. Это реализм.

– Реализм? Простите, у вас герои даже рук не моют...

– Отбираются только важные детали. Вымыть руки – не важно, а мат – наоборот. Вымыть руки – норма, мат – отклонение от нормы, которое интересно исследовать»[6].

Как видим, человек, по долгу профессии долженствующий быть на страже художественного слова, последовательно дискредитирует его, так что журналистке либерального издания приходится безуспешно образумливать его. Разумеется, подобное видение идеологической и языковой ситуации в стране не имеет ничего общего с реалистической методологией, а подпадает под разряд зоологического натурализма и, в конечном счёте, демонстрирует нравственную деградацию.

Считается, что прогнозы в культурной сфере – дело неблагодарное. Однако в нынешней ситуации обострения политических, идеологических, экономических и иных реалий наибольшую перспективу имеют авторы, пишущие правду, смотрящие на мир открытыми глазами и не скрывающими от читателей ни прекрасных, ни ужасных сторон бытия. Главная сила реализма в его человечности, в сочувствии, в душевности авторской позиции. Словом, ни упадок, ни деградация реалистической тенденции в обозримом будущем не грозит.

Список литературы:

1. Новый реализм. Материалы писательской конференции, состоявшейся 24 марта 1997, М.: Московская организация Союза писателей России, 1997.
2. Новый реализм-III. Материалы писательской конференции, состоявшейся 24 марта 2000 г., М.: Московская городская организация Союза писателей России, 2000.
3. Новый реализм: за и против. Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет. Составители – В.И. Гусев и С.М. Казначеев. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2007.
4. Гусев В.И., Казначеев С.М. Методы, стили и жанры современной русской литературы. Издательство Литературного института им. А.М. Горького. М.: 2016.
5. Казначеев С.М. Судьба русского реализма: происхождение, развитие, возрождение. Монография. Издательство Литературного института им. А.М. Горького. М., 2012.
6. Коробейникова К. Алексей Иванов нравится сам себе // Московский комсомолец, №27278 от 13 декабря 2016.
7. Пелевин В.О. «Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами». М.: Издательство «Э», 2016.
8. 306. [http:// jurjew. livejournal. com /96542. html](http://jurjew.livejournal.com/96542.html).

Карелин Владислав Михайлович,

кандидат философских наук,
доцент кафедры социальной философии РГГУ.

Решит ли майевтика проблемы гуманитарного образования?

Аннотация. В данном исследовании проанализирована идея о социальной значимости гуманитарного образования в его связи с ролью

критического мышления в контексте демократического общества. Продемонстрирована неприменимость смешения подходов, отождествляющих сократическое мышление и мышление критическое в перспективе развития гуманитарного образования.

Ключевые слова: высшее образование, гуманитарные науки, демократия, майевтика, кризис университета.

Статья подготовлена при поддержке РГНФ, проект № 16-36-00026.

Во всем многообразии трудностей высшей школы в настоящее время часто заявляют о себе в качестве отдельного класса проблемы гуманитарного образования. Как полагает британский философ Т. Иглтон, университеты во многом благодаря гуманитарным наукам могут быть названы центрами критики общества и обыденного сознания, поэтому полноценное общество без гуманитарных наук не может обойтись. Однако в наше время университеты, уверен ученый, умирают в качестве ресурса социальной критики [12]. Примерно в одно время с ним против изменений образования в сферах экономизации и дегуманитаризации выступила американский философ Марта Нуссбаум [7]. Возможности гуманитарного образования Нуссбаум показывает в рамках американской образовательной традиции, которая отказывается «уподобляться образовательным моделям, нацеленным на экономический рост» [7, с. 34]. Специфика такой традиции не только в ориентированности на гуманитарное знание, но и на критическое мышление и демократизм.

Гуманитарные науки Мартой Нуссбаум поставлены на привилегированную позицию по отношению к прочим дисциплинам. С одной стороны, демонстрация столь большой значимости является результатом смешения идей «гуманитарности» и «гуманности». С другой – результатом обращения к классическим представлениям о необходимости всестороннего развития личности, которые, впрочем, работают несимметрично: гуманитарные науки должны дополнять прочие, «гуманизировать» их, тогда как возможность внедрения, скажем, естественнонаучного знания в образовательные программы гуманитариев, не обсуждается вовсе.

«Инновационные разработки требуют наличия гибких, открытых и творческих умов; литература и искусство развивают эти способности, при отсутствии которых деловая культура быстро сдает позиции. Все чаще и чаще выпускников гуманитарных факультетов нанимают на работу в ущерб выпускникам, получившим более узкоспециализированное предпрофессиональное образование. Это происходит прежде всего потому, что работодатели полагают: выпускники гуманитарных факультетов обладают гибкостью и творческим потенциалом, необходимыми для успешной работы в динамичной среде» [7, с. 144]. Однако в нынешних условиях требуемый работодателю соискатель обязан не только быть гибким и творческим, но и должен демонстрировать наличие навыков. Приоритет все чаще за конкретной результативностью, а не за сертификацией образования как таковой. Нуссбаум утверждает о необходимости включать философию и прочие гуманитарные

науки в университетскую программу, потому что «содержание и методика преподавания таких курсов должны научить студентов самостоятельно думать и аргументировано спорить, а не полагаться на общепринятое или авторитетное мнение» [7, с. 69–70]. Хочется выступить в защиту естественных наук: вряд ли оправданно говорить об их аргументационной слабости. Рассуждая о разнообразии аргументации гуманитарных дискурсов, нельзя противопоставлять их естественным наукам, которые во многом устроены иначе, а характер аргументации вряд ли могут быть сопоставлены. Говоря о больших или меньших возможностях рассуждений, к значимости аргументации как таковой следует относиться настороженно: предлагая определенные дискурсивные правила, она вполне может быть предназначена для реализации действия в рамках уже существующих правил и не приводит к качественно новому [5, с. 106], действуя не средством свободной мысли, а являясь инструментом легитимации принятого знания. Таким образом, если вспоминать о кризисе гуманитарного образования и значимости гуманитарных наук, то предлагаемая ими вариативность мысли отмечает только направление к выходу из кризиса, и далеко не служит решением проблем.

Гуманитарное образование связывается Нуссбаум с активностью и критичностью. Критическое мышление в своей основе опирается на рациональность, всегда предполагающую возможность сдвига точки зрения, вариативность состояний рассматриваемого объекта, как и вариативность аналитических средств. По Нуссбаум, образование США дает возможность развития критичности, и сложившаяся в стране традиция опирается на интеллектуальные стратегии, разрабатывавшиеся в рамках философско-педагогических учений, предполагающих активно-деятельностное участие обучаемого как в учении, так и в жизни [7, с. 34]. Она резко отличается от прежних педагогических практик: «Такая образовательная модель пришла на смену более старой модели, предполагавшей, что дети в течение всего дня послушно сидят за партами, усваивая, а затем механически повторяя изложенный учителем материал. Представление об активном обучении, которое предполагает широкую приверженность критическому мышлению и доводам в духе Сократа, оказало значительное влияние на американское начальное и – в определенной степени – среднее образование» [7, с. 34]. Намечаемое различие не лишено смысла: настоящее время существует известное расхождение между этими аспектами образовательных стратегий [2]. Сократ же упоминается неспроста: «сократическое мышление», майевтика является предметом обсуждения нескольких работ Нуссбаум, где представлено в качестве фундаментального аспекта образования.

Н. Мотрошилова описала историко-философскую проблему стереотипа модернизации: философам свойственно осовременивать ранее возникшие концептуальные конструкции, наделяя их более поздним смыслом [6]. Невозможно избежать переосмысления любого концепта, т.к. размышление о нем всегда помещает его в рамки новых смысловых отношений. Что же касается сократовской идеи майевтики (именно о ней ведет речь Нуссбаум, говоря о «сократизме», «сократическом мышлении», «сократической

педагогике)), с ней всегда приходится иметь дело в «модернизированном» виде. Как известно, доходит она в пересказе Платона, приведенном в «Теэтете» [8, с. 242]. Хотя авторство Сократа считается правдоподобным, идея близка платоновской мысли, и используется платониками и неоплатониками [10], что приводит к ее переосмыслению и снабжению новыми контекстуальными обертонами.

Потребность в майевтике отождествляется Нуссбаум с необходимостью обучать студентов не пассивно воспринимать информацию, а занимать активную позицию, выражающуюся в вопрошании и исследованиях, что и служит основой критического мышления в образовании. Классические образовательные системы, опирающиеся на стандартизированные задания, препятствуют развитию «сократических навыков» [7, с. 70]. Хотя критичность в образовательных практиках представляет собой феномен познания, она, уверена Нуссбаум, свободно переходит в социально-политическую сферу: критически мыслящий человек сознателен не только в умственной активности, но и в общественной жизни. Возможность критичности обеспечивается в большой мере определенной воспитательной политикой государства по отношению к гражданам. Если некоторое государство демократично в отношении прав и свобод гражданина, то он будет обладать, по Нуссбаум, рядом черт, среди которых: навыки самостоятельного мышления, не зависящего от авторитетов; понимание политики страны и мира; критическое и осознанное суждение о возможностях политических лидеров; забота о благосостоянии своей страны и мира; признание равноправия людей, стран, культур [7, с. 43–44]. Такой властный режим является утопическим не только потому, что его трудно реализовать, но и потому что подобный проект «идеальной демократии», *требующий* блага всем, легко может превратиться в свою противоположность с *обязательностью* такого блага, тотальностью языков описания и универсальностью познаваемых истин безо всяких релятивизмов. Более радикальна позиция П. Фейерабенда в отношении того, что «некоторой традиции присущи желательные или нежелательные свойства только при сравнении ее с другой традицией, т.е. только когда она рассматривается участниками, которые воспринимают мир в терминах свойственных им ценностей» [11, с. 41]. При этом «...рациональность не есть верховный судья над традициями, ибо она сама представляет собой традицию или некоторую сторону традиции. Следовательно, она ни хороша, ни плоха – она просто есть» [11, с. 41]. В таком ракурсе высказываемая Нуссбаум мысль о том, что «...сократические дебаты совершенно не авторитарны», а «статус говорящего не важен; важна лишь суть довода» [7, с. 70], выглядит не менее утопичной. Нуссбаум останавливается на критичности как некоторой простой возможности первичного скепсиса, помноженного на многообразие опыта.

Так ли хороша «сократическая педагогика»? Истина в ней – нечто уже предзаданное, а майевтика Сократа – это извлечение этой идеи из думающего. Этим действием можно как прояснить нечто не осознававшееся прежде, так и актуализировать стереотип. Подобным способом исследовательские задачи решать можно, но при таком исходном положении дел далеко не всякая задача

будет исследовательской – коль скоро есть наивная позитивистская вера в то, что момент открытия рано или поздно наступит, т.к. зависит только от упорства изучающего. Нуссбаум старается продемонстрировать наличие продуктивного аргументационного («сократического») потенциала только в узких дисциплинарных и тематических рамках, которые выстраиваются именно фундаменталистским образом; формат и логика аргументации не так важны (по сравнению с их поверхностно декларируемой значимостью), как важно их содержание и обсуждаемый предмет – словом, защищаемая «критичность» скорее тяготеет к обоснованию не через средства логики, а через *логичность* общепринятых представлений: «...пристальное внимание к структуре аргументации представляется наиболее важным делом в том случае, если достаточно взрослые студенты должны полностью погрузиться в активное сократическое мышление, а именно такую возможность предоставляет гуманитарное образование. <...> В качестве отправной точки должен быть выбран тот или иной текст; диалоги Платона лучше любого другого текста способны побудить к исследованию и активному мышлению, а центральным и самым вдохновляющим примером в них остается история жизни Сократа» [7, с. 78–79]. Если не ограничиваться проблемой критичности и активности субъекта, то тематику можно переместить и в этико-социальную область. «Знание не гарантирует достойного поведения; однако незнание практически всегда становится причиной недостойных поступков», – в духе сократовских размышлений между делом утверждает Нуссбаум [7, с. 107].

«Считается, что способность применять в спорах сократический метод ценна для демократии», – такой тезис предсказуем в свете размышлений об активности индивидуального начала в обществе [7, с. 69–70]. Однако Нуссбаум допускает и более тривиальное обоснование значимости критического/сократического мышления. «Почему такие навыки важны? Вспомните об афинской демократии, о среде, в которой вырос Сократ. Ее институты во многих отношениях были достойны восхищения: каждый гражданин получал возможность обсуждать общественно значимые вопросы, каждый был обязан участвовать в голосованиях и в работе суда присяжных. Безусловно, Афины проделали по направлению к прямой демократии гораздо более значительный путь, чем любое современное общество» [7, с. 70]. Впрочем, Сократ и его последователи невысоко ценили афинский политический строй, как и ее демократических лидеров; и дело вовсе не в погрешностях демократии, а в специфике демократии античной эпохи, – учтем это, чтобы не угодить в ловушку «стереотипа модернизации». Вольный перенос идей Античности в контекст современной культуры – ошибка, пусть и появившаяся в результате смелого эксперимента.

Античная демократия не тождественна современной, широко распространено понимание того, что «древнегреческое понятие “демократия” <...> в трудах греческих философов, во многом отличается от современного одноименного концепта, которым оперируют и политические науки, и общественное мнение» [4, с. 127]. Это была действительно «власть-народа»: не представителей, которые могли бы пропорционально формулировать нужды и

интересы общества, а обычных равноправных граждан. Но равноправие было реальным только внутри узкой группы, к которой относилась небольшая часть полиса, состоявшая из свободных взрослых мужчин: женщины, рабы, иноземцы к полноценным гражданам не относились и к политике не допускались. Напомним, Платон, от кого мы больше всего узнаем о Сократе, демократию своего времени тоже не высоко оценивал: если не брать во внимание тиранию, – по Платону, самый худший режим, – то по «качеству» демократию он помещал на последнем месте. Для Платона такое правление, скорее, стоило бы назвать охлократией.

Под демократией Нуссбаум подразумевает простое понимание свободы, что отражается в размышлениях о демократии в образовании как педагогике свободы. Такие педагогические проекты исследовательница демонстрирует на примерах Дж. Дьюи и Р. Тагора. Заинтересованность в Дьюи объясняется тем, что он «испытывал неприязнь к обучению, оторванному от жизни» [7, с. 14]. О свободном воспитании и обучении Нуссбаум говорит и обращаясь к примерам из индийского образования, преимущественно, к идеям Тагора: «Ему были ненавистны механическое заучивание и обращение с учеником как пассивным существом, сосудом, в который следует вливать представления о культурных ценностях» [7, с. 95]. Если внимание к Дьюи можно объяснить связью его идей с историей либерально-демократической традиции, возводя ее истоки к античной философии, то фигура Тагора менее уместна, включение его идей в проект гуманитарно-педагогический проект Нуссбаум необоснованно. Для нее такой поворот значим не только из-за явного интереса к изучению постколониализма; она считает также, что индийская и греческая представляют собой «две в высшей степени сократические культуры» [7, с. 74]. Выше было сказано о сомнительности совершенного Нуссбаум переноса идеи культуры Античности в современность; но этот шаг оказывается более сомнительным после того, как «модернизированная» Античность еще и переносится в Британскую Индию, – в этом замысле допущен очевидный анахронизм. Неверно говорить, «что и в Индии <...>, и в Китае <...>, и в мире ислама (а возможно, и в других регионах) культивировалась философия (или философии) – точно так же, как это происходило в Греции и Риме, а позже и в остальной Европе. Различия между философиями, которые культивировались в этих столь разных культурных мирах, слишком очевидны, чтобы их можно было обойти молчанием» [9, с. 58]. Неясно, воспринимает ли сама Нуссбаум «сократизм» как идею, для удобства изъятую из философских рамок (такое допущение могло бы объяснить использование данного концепта исключительно в качестве метафоры), но соответствующая терминология используется ей в околофилософском ключе: «Для поощрения сократических дебатов Тагор также использовал ролевые игры: детям предлагалось отойти от собственной точки зрения и поставить себя на место другого человека. Это давало детям свободу в обращении с воззрениями, отличными от их собственных, а также приучало понимать другого человека, ставить себя на его место. Теперь мы наконец-то видим, какую тесную связь между сократической дискуссией и воспитанием эмпатии творческого начала создал Тагор: спор в духе

сократической традиции требует способности поставить себя на место другого человека, чтобы понять его, а такое понимание часто дает новые предпосылки для сократической дискуссии по поводу существующей традиции» [7, с. 98]. Ясна ценность активности познающего субъекта, как и в пользу дискуссий, и в ценности свободы мысли и выражения мнений, – но стоит ли все это соединять с посторонним историко-культурным контекстом, внося путаницу и для убедительности аргументации подменяя современную демократию древнегреческой, а локальные феномены современной восточной культуры – традициями западной философии? В размышлениях Нуссбаум проблема смешения носит «общесистемный» характер и есть даже на языковом уровне. Демократичность явно этимологически калькируется с «демократии» как «власти народа», а «либеральное» со «свободным» на тех же основаниях оказываются синонимами – как и «гуманное» с «гуманитарным». Другая языковая неоднозначность, но уже на уровне семантики, заставляет спросить: «Связано ли критическое мышление с социальной критикой?» Говорить о развитии активно-критичной общественной позиции только на основании того, что субъект обучается в вопросно-ответном жанре, – неоправданная легкомысленность.

Следует согласиться с мыслью Нуссбаум о том, что необходимо признать некоторые имеющиеся в образовании коммуникативные форматы малопригодными. Университетское обучение, основанное на поточных лекциях, вряд ли способствует развитию активного мышления [7, с. 79], и эта проблема должна стать предметом академической критики [3]. Такое осмысление нужно, чтобы сделать видимыми проблемы, обычно не замечаемые из-за их привычности. Однако нельзя сказать, что сократова майевтика непременно спасет гуманитарное вузовское образование, она вовсе не равна критическому мышлению. Кроме того, надо подчеркнуть, что критическое отношение к окружающему миру должно быть ценным средством взаимодействия с природой и обществом не только в научно-гуманитарной системе координат.

Список литературы:

1. Иглтон Т. Медленная смерть университета // *Alma mater*. 2016. № 2. С. 109–112.
2. Карелин В.М. Проблема формирования и развития познавательной активности в педагогике // *Дидактические проблемы модернизации российского образования/ Материалы межвузовской научно-практической конференции, посвященной памяти профессора Н.А Сорокина*. Тула, 2003. С. 260–263.
3. Карелин В.М. Память, обучение, действие: конфликт парадигм в коммуникативных стратегиях образования // *Субкультуры и коммуникативные стратегии информационного общества*. СПб., 2014. С. 242–243.
4. Кудрявцева Т.В. Греческие философы о демократии: pro et contra // *Философия и общество*. 2008. № 1. С. 112–127.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., СПб., 1998. 160 с.

6. Мотрошилова Н.В. Освобождаясь от стереотипов «модернизации» и «онтологизации» в истории философии // Философия в диалоге культур. М., 2010. С. 119–135.
7. Нуссбаум М. Не ради прибыли. Зачем демократии нужны гуманитарные науки. М., 2014. 192 с.
8. Платон. Теэтет // Платон. Соч. в 4 тт. Т. 2. СПб., 2007. С. 229–237.
9. Серебряный С.Д. Преподавание философии в университетах: западная философия и незападные философии // Философское образование. 2012. № 1. С. 51–67.
10. Солопова М.А. Майевтика // Новая философская энциклопедия. В 4 тт. Т. 2. М., 2010. С. 475–475.
11. Фейерабенд П. Наука в свободном обществе. М., 2010. 378 с.
12. Eagleton T. The death of universities // The Guardian. 2010. Dec., 17. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/dec/17/death-universities-malaise-tuition-fees> (дата доступа: 2016.12.04).

Киселев Вадим Васильевич,
кандидат психологических наук, ст. преподаватель
кафедры зарубежного регионоведения
НАНО ВО «Институт мировых цивилизаций», г. Москва.

Общие черты политических культур российских социалистов начала XX века и либералов XXI века: политико-психологический анализ

Аннотация. В статье приводится политико-психологический анализ сходств политических культур российских социалистов начала XX века и либералов XXI века. Рассмотрены некоторые психологические механизмы популяризации в массовом сознании данных политических культур и ценностные ориентации, делающие их похожими друг на друга.

Ключевые слова: политическая культура, социализм, либерализм, Твиттер-революция, Великая французская революция, бегство от свободы.

Прошлый век навсегда войдет в историю человечества не только как эпоха стремительного научно-технического прогресса, но и как период глобальных социально-экономических потрясений, двух мировых войн и падений крупнейших империй. Вместе с тем XX век заложил в массовом сознании новое представление о человеческих правах и свободах, сделав высокое качество жизни главным предметом программных требований зарождающейся конкуренции политических партий за поддержку широких народных масс. Одним из самых массовых политических движений начала XX века оставалось социалистическое движение, зародившееся еще в XIX веке и претендующее на статус главного защитника прав и свобод рабочего класса в мировом масштабе. Октябрьская революция 1917 года и победа большевиков в Гражданской войне сделали территорию бывшей Российской империи

полигоном для невероятного по своему размаху экономического и политического эксперимента.

Современные представители либеральной несистемной оппозиции негативно расценивают результаты Революции 1917 года и политические механизмы функционирования власти в Советском Союзе, однако, несмотря на подобную реакцию у либерального движения XXI века и социалистов начала XX века много общего в сфере политической культуры. Рассмотрим черты, делающие эти два движения схожими между собой.

Зарождение идей радикализма в Европе произошло синхронно с Великой французской революцией, которая своим примером показала, что власть короля вовсе не является божественной и воля народа обладает реальной политической силой [5]. Утверждение Людовика XIV «Государство – это я» долгое время было сдерживающим фактором, обеспечивающим психологическое и юридическое обоснование легитимности монархии. Создавался ложный психологический посыл: ты за государство – значит, за короля, а если ты против короля, то ты враг государства [10]. Отождествление власти царя с Российской империей просматривается в триединстве лозунга русских офицеров: «За веру, царя и Отечество». Этот психологический прием используется и по сей день. Так, например, бывший замглавы администрации Президента В.В. Володин в ходе своего выступления на форуме «Валдай» в 2014 году заявил: «Есть Путин – есть Россия, нет Путина – нет России» [3]. Большевики рассматривали власть царя как проявление тирании и угнетения класса рабочих и крестьян. Современные лидеры либерального движения рассматривают несменяемость власти в ряде стран постсоветского пространства (Россия, Белоруссия, Азербайджан, Казахстан) как возврат к архаике абсолютизма и неподконтрольности аппарата государственного управления народу, а отождествление главы государства с государством – центральным элементом психологического воздействия официальной пропаганды. Ценностная ориентация на изменение системы функционирования государственных институтов любыми способами, в том числе и революционными, находит отклик в сердцах современных либералов [11].

Некоторые политические аналитики считают, что именно Великая французская революция дала импульс развитию и социализму, и либерализму во всем мире, причем социалистический проект в России пользовался большим уважением у американских либералов в 20-е гг. XX века [2]. Лидер большевиков В.И. Ленин высоко оценил значимость Великой французской революции, отметив, что ее главным вкладом в развитие революционной пассионарности рабочих и крестьян стала именно массовость [6]. К массовости своего движения стремятся и современные либералы. Более того, они готовы к активным протестным действиям на улицах и площадях городов путем создания палаточных лагерей и перекрытия дорожного движения. Подобные действия они предпринимали в 2012 году в знак несогласия с результатами выборов в России. Сама идея причастности к чему-то большому и великому запускает психологические механизмы бегства от свободы, которые приводят к

снятию ответственности за агрессивные действия и запуску механизмов психологической защиты – проекции, морализации и возмещения [12].

На смену устаревшим средствам в психологической войне за умы широких слоев населения (агитлистовки, газеты, радио) современные либералы широко и эффективно используют социальные сети. Свержение правящих режимов в ряде стран (Египет, Тунис, Украина) координировалось через сообщества в социальных сетях, что привело к появлению термина «Твиттер-революция» [9]. Социальные сети расширили возможности психологического воздействия на рядовых граждан. Использование социальных сетей открывает перед политическими партиями и лидерами возможность широкого охвата целевой аудитории, дешевой рекламы сообществ и ощущения сопричастности для читателя к реальным политическим процессам, что способно запустить психологические механизмы вовлечения в протестные действия.

Тем не менее российская практика показала, что паблики в социальных сетях можно легко заблокировать, что случилось с одним из крупнейших либеральных сообществ в «вк» «#Orange Украина». Однако именно социальные сети обеспечивают международный охват аудитории, психологическое и информационное воздействие на потенциальных сторонников. Так, паблик «#Orange» имеет дочерние странички для российской, белорусской, азербайджанской, казахстанской, армянской аудиторий. В определенной степени это роднит политические методы борьбы современных либералов с социалистами, использовавшими структуру Коминтерна для координации усилий во имя мировой революции [8]. При этом либералы-«оранжисты» используют схожую риторику с радикалами: «тоталитарная диктатура закона» (почти как «диктатура пролетариата»), «свобода или смерть» («победа или смерть» – девиз генералиссимуса Франсиско Франко и фалангистов), а их лозунг «Liberalism, capitalism, equality» (в пер. с англ. «Либерализм, капитализм, равенство») созвучен девизу французских революционеров-республиканцев и антиклерикалов «Свобода, равенство, братство». Ругательство «холуи», которое Ленин употреблял по отношению к «рабам, оправдывающим и приукрашивающим свое рабство», либералы применяют по отношению к сторонникам правящих авторитарных, по их мнению, режимов [7].

Антиклерикализм – еще одна ценностная ориентация, которая роднит социалистов начала XX века и либералов современности. Борьба с церковью стала важным элементом политики В.И. Ленина, солидарного с К. Марксом, который считал «религию опиумом для народа». Это было обусловлено и поддержкой представителями церкви власти царя и патриархальности российского общества. С точки зрения глубинной психологии царь соответствовал архетипу отца, чей авторитет беспрекословен, поскольку он являлся представителем Бога на земле. Большевики считали духовенство враждебным революции элементом, классовым противником, погрязшим в роскоши. В свою очередь, церковники предавали анафеме лидеров большевиков, запуская механизмы их демонизации в глазах верующих [1]. Это не случайно. Так, архетип Люцифера в христианской религии соответствует

образу носителя революционного духа, отвергавшего авторитет Создателя и стремившегося занять его место в результате бунта [14]. К тому же Люцифер является перед Адамом и Евой в образе змея (символа мудрости в большинстве культур) и предлагает запретный плод – яблоко (знания, опасные для религиозного мировоззрения).

Стремление заменить религиозное мировоззрение научным коммунизмом (и наукой в целом) стало лейтмотивом культурной борьбы большевиков с духовенством. Современные либералы также негативно относятся к религии и духовенству. В России либералы часто обращают внимание на противоречивые высказывания духовенства, на образ жизни Предстоятеля Русской Православной Церкви, упрекая его в роскоши и неподобающем истинному христианину поведении. Помимо этого Патриарх активно поддерживает Президента России, чем вызывает ярко выраженное недовольство либералов, а недавнее высказывание В.В. Путина, обвинившего Ленина в том, что он «заложил атомную бомбу» под фундамент российской государственности, ставит в определенной степени знак равенства между большевиками и группой либералов несистемной оппозиции. Причем официальная позиция власти в дискредитации либералов заключается в поиске иностранного финансирования и обвинении несистемной оппозиции в подрывной деятельности, что также вызывает ассоциации либералов с большевиками. Не утихают споры о том, что В.И. Ленин и большевики получали деньги от немецкого правительства через бывшего российского подданного Израиля Лазаревича Гельфанда, члена СДПГ, что якобы было направлено на подрыв основ российской государственности [13]. Негативное ассоциирование политических оппонентов с влиянием извне является действенным механизмом их дискредитации и демонизации в глазах населения страны на уровне коллективного бессознательного (так, например, в египетской мифологии Сет, персонификация дьявола, покровительствовал далеким странам и чужеземцам).

Падение боевого духа, моральное разложение российской армии из-за затяжной Первой мировой войны, потеря мотивации к риску и смыслов защиты интересов крупного российского капитала подрывало основы патриотизма, вело к усилению протестного движения среди солдат и сдаче в австрийский или немецкий плен [4]. Последние события, связанные с вооруженным конфликтом на Юго-Востоке Украины и военной операцией российских ВКС в Сирии, вызвали активное порицание со стороны либералов несистемной оппозиции, обвиняющих российские власти в военной агрессии и растрате бюджетных средств на военные авантюры в период экономического кризиса. Таким образом, антивоенные настроения являются еще одной важной ценностной ориентацией, сближающей российских социалистов начала XX века и либералов XXI века.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что история вернулась в точку бифуркации, когда нашей стране предстоит сделать непростой вывод, по какому пути идти и какую стратегию развития выбрать. К сожалению, негативный исторический опыт показал, что самоуверенность и неспособность адекватно оценивать социально-политическую обстановку привела

к разложению монархии как системы управления государством, а те, кто выступал за мир, равенство, свободу, отсутствие эксплуатации человека человеком, привели страну к гражданской войне, классовой ненависти, тоталитаризму, борьбе с инакомыслием и массовым репрессиям. Хочется верить, что ошибки прошлого больше не повторятся.

Список литературы:

1. Гнездилов Г.В., Чертополох А.А., Киселев В.В., Кошкина В.К. Особенности современной психологической войны между Россией и Турцией // Человеческий капитал, 2016. № 2 (86). – С. 17 – 21.
2. Голдберг, Джона. Либеральный фашизм. История левых сил от Муссолини до Обамы / Пер. И. Облачко. – М.: Рид Групп, 2012. – 512 с. – (Серия «Политическое животное»).
3. «Есть Путин – есть Россия, нет Путина – нет России». – Электронный ресурс. URL: <http://izvestia.ru/news/578379> (дата обращения: 19.11.2016).
4. Кацов Л.В. Сквозь плен. 2-е изд., предисловие К. Радека. – М.: Моск. т-во писателей, 1934. – 203 с.
5. Киселев В.В. Современный радикализм в Западной Европе // Россия и современная цивилизация: материалы международной научно-практической конференции, 29 марта 2012. – с. 41-48.
6. Ленин В.И. I Всероссийский съезд по внешкольному образованию. Речь об обмане народа лозунгами свободы и равенства. 19 мая, Соч. т. 29.
7. Ленин В.И. О национальной гордости великороссов // Социал-демократ, 12 декабря 1914 года, № 35.
8. Маккензи К. Коминтерн и мировая революция. 1919 – 1943 / Пер. с англ. Г. Г. Петровой. – М.: Центрполиграф, 2008. – 351 с.
9. Морозов, Евгений. Интернет как иллюзия. Обратная сторона / Пер. с англ. И. Кригера. – М.: act:corpus, 2014. – 528 с.
10. Райх, Вильгельм. Психология масс и фашизм / Пер. с нем. Ю. Донца. – М.: АСТ, Мидгард, 2004. – 544 с. – (Philosophy)
11. Соловей В.Д. Revolution! Основы революционной борьбы в современную эпоху. – М.: Эксмо, 2016. – 320 с.
12. Фромм, Эрих. Бегство от свободы / Пер. с нем. Г.Ф. Швейника. – Москва: Аст, 2011. – 288 с. – (Philosophy)
13. Хереш, Элизабет. Купленная революция. Тайное дело Парвуса / Пер. с нем. И.Г. Биневой. – М.: ОЛМА ПРЕСС образование, 2004. – 378, [2] с.
14. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

Козлова Татьяна Владимировна,
старший преподаватель Российской государственной
специализированной академии искусств,
e-mail: tatiana-koz@mail.ru.

Синестезия и ее проявление в жестовом языке

Аннотация. В статье рассматривается связь синестезии с жестовым языком. Синестезия понимается как принцип межчувственных ассоциаций в искусстве. Особое внимание уделяется синестетическим явлениям, базирующимся на компенсации отсутствия слуха.

Ключевые слова: синестезия, межчувственные ассоциации, жестовый язык, синестетические связи, восприятие, компенсация.

В современной гуманитарной науке подход к изучению синестетических явлений носит междисциплинарный характер. Синестезию можно рассматривать в контексте физиологии, психологии, лингвистики, поэтики, музыковедения, искусствоведения, эстетики.

В лингвистике под синестезией понимается использование слов, связанных с каким-нибудь человеческим чувством для обозначения понятий, относящихся к сфере другого чувства.

В теории искусства и эстетике синестезией называют, межчувственные связи в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях - поэтические тексты межчувственного содержания; цветовые и живописные образы, вызываемые музыкой; поэтические и музыкальные образы, навеянные живописью; и, иногда, взаимодействия между искусствами.

Синестезию относят к «сложным специфическим формам невербального мышления, возникающим в виде "со-представления", "сочувствования", но отнюдь не "со-ощущения", как то трактуется согласно этимологии этого слова» (1,5-9). Понятие «межчувственная связь» является базовым для понимания явления синестезии. Суть этого понятия в искусстве, по словам Б.М.Галеева, во взаимодействиях чувственного отражения, возникающих по принципу «ассоциации по сходству». Сходство также может быть и по содержанию, и по воздействию «умных эмоций», при которых мыслительный процесс осуществляется на подсознательном уровне.

«Будучи специфической формой взаимодействия в целостной системе человеческой чувственности, синестезия есть проявление сущностных сил человека», ее можно охарактеризовать как «концентрированную и симультанную актуализацию чувственного в широком спектре его проявлений: во-первых, "умноженная" сенсорность и, во-вторых, эмоции, осуществляющие как посредник это "умножение". Именно искусство было той основной сферой социальной практики, где культивировалась и функционировала синестезия» (1, 5-9).

Искусство изначально обладало синестетическими способностями в каждом из его видов. Благодаря синестезии можно объяснить универсальность

понятия единого художественного пространства в искусстве и проблемы взаимодействующих искусств. Но в каждом отдельном виде искусства образуется собственная синестетическая целостность, обладающая видовыми признаками.

В процессе развития искусства, усложнялась его форма и содержание, возникла потребность в синтезе искусств, связанная с развитием театра, развивался интерес эстетиков и философов к проблеме взаимодействия искусств, а позже к межчувственным ассоциациям. Все это дало возможность найти условия не только для реализации синестетических искусств, но и выхода одного вида искусства за собственные видовые рамки.

Синестезию можно рассматривать через человеческую чувственность в широком смысле ее понимания. Проблема восприятия, ощущения, со-ощущения, является основополагающей при рассмотрении синестетических явлений.

Занимаясь вопросом связи синестезии и искусства, Хьюго Хейрман дает следующие определения искусства: искусство является чувственным знанием, искусство и синестезия являются результатом объединенных чувств ума, одним из основных источников искусства является синестетический подход к действительности, искусство устанавливает связи между чувствами, синестезия проявляется во всех формах искусства.

Хейрман считает, что синестетический опыт является средством объединения искусства через «психологическую единицу смыслов», потому что синестезия проявляется во всех видах искусства. Синестезия может указать на общие черты и аналогии, а также на метафоры.

Интуиция, по мнению Хейрмана, прежде всего появляется в форме синестезии. Наиболее часто синестезия распространена среди художников и людей, занимающихся творчеством. Художники способны связывать несвязанные области, использовать метафоры, смешивать различные факты(7).

Синестетические связи способствуют развитию воображения и художественного мышления.

Разбирая различные синестетические связи в искусстве, Жан д,Удин приходит к выводу, что синестезия звук-движение является самой полной из всех. Он приводит цитату Теофиля Готье: «Пляска не имеет другой цели, как представление прекрасных форм в красивых позах и развитие линий приятных глазу: немой ритм, это музыка, которая воспринимается зрением» (6,63).

Жан д,Удин, занимаясь вопросом развития чувства ритма и пластики, приходит к выводу, что существует «полнейшая солидарность между восприятиями мускулов, ушей и глаз. Когда мы отбиваем счет и смотрим, как отбивают, наша музыка выходит более точная. Когда мы слушаем музыку и смотрим, как отбивают счет, мы исполняем более правильные движения. Когда мы слушаем музыку и при этом исполняем правильные движения, мы более правильно разделяем пространство». (6,197).

Так появляется чувство ритма. Д.Удин отмечает, что в воспитании художественных способностей ребенка не учитывается взаимная зависимость его чувств. По его мнению, использование этих связей может послужить

развитию всем способностям ребенка, в том числе художественным и литературным. При разделении этих чувственных представлений, развиваются только оптические представления о пространстве и акустические представления о длительности. При обучении музыки и живописи, зрение и слух воспитываются только соотношении со специальными задачами, «без всякого отношения к общим проявлениям жизни. Они (учителя) разъединяют объединенные от природы чувства воспитанника и не заботятся о том, чтобы он почувствовал связь музыкальных и пластических явлений с мышечной деятельностью, а, следовательно, и со всей человеческой деятельностью вообще» (6,198).

Все это может обеспечить жестовый язык, который построен на основе визуального восприятия, основа которого зрелище.

Вильгельм фон Гумбольдт сравнивает сам язык с искусством, так как живописец или скульптор соединят идею с материей и язык - продукт духовной силы - тоже является результатом синтеза, который возникает из одухотворенности, свойственной энергичной силе. Звуковую систему языка Гумбольдт сравнивает с колоритом в живописи, так как мысль в звуках получает более яркую языковую окраску, чем просто, не оформившаяся мысль. Но звуковая система может быть заменена пространственной системой, которая используется в языке жестов.

По словам Гумбольдта «в языке формируется художественный творческий принцип, принадлежащий, собственно, самому языку, ибо понятия в нем получают тональное воплощение, и тем самым гармония всех духовных сил сочетается здесь с музыкальным элементом, который, вливаясь в язык, не утрачивает свою природу, но лишь видоизменяет ее» (2, 109). Поэтому художественная красота языка является необходимостью его внутреннего совершенства, так как работа духа усиливается благодаря прекрасному.

Вильгельм фон Гумбольдт считал, что дух народа – это его язык. Исходя из этого можно рассматривать культуру неслышащих людей, владеющих жестовой речью как особую культуру не только языковую, но и как особую культуру мышления.

Оливер Сакс, занимаясь исследованием жестового языка и изучая поведение людей, владеющих жестовым языком (как слышащих, так и неслышащих), приходит к выводу, что «Жест является первичным, фундаментальным языком головного мозга человека». Также как способность к синестезии, которая имеет латентный характер.

Упомянув Гумбольдта, называющего язык инструментом, который «бесчисленным числом способов использует конечный набор средств», О. Сакс приводит теорию Ноама Хомского, развивающего эту мысль Гумбольдта. «Хомский исследовал «глубинные свойства, определяющие язык вообще» и назвал их «глубинной структурой грамматики». Эти свойства автор считает врожденными и видоспецифическими характеристиками человека, дремлющими в его нейронных сетях и пробуждающимися актуальным употреблением языка. Хомский определяет эту «глубинную грамматику» как обширную систему правил, содержащую определенную фиксированную

общую структуру, которая по строению, вероятно, аналогична зрительной коре, каковая располагает всякого рода врожденными приспособлениями для упорядочения зрительного восприятия. До сих пор мы практически ничего не знали о неврологическом субстрате такой грамматики. Но о том, что он все же есть, и о его приблизительной локализации мы можем судить по тому факту, что существуют афазии, в том числе и жестовые, при которых специфически поражается грамматическая компетентность, и только она одна» (4, 88).

У Стокоу, который в 1960 году опубликовал свой труд под названием «Структура языка жестов», считает, что знаки жестового языка, не просто изображения, а сложные символы со своей внутренней структурой. Проанализировав жесты, он отмечает, что составляющие жестовой речи, а именно положения руки, формы кисти и пальцев аналогичны фонемам устной речи (4, 85).

Таким образом, мы можем говорить о том, что понятие о грамматике и о «внутренней грамматике» также применимо и к жестовому языку.

Временной аспект языка жестов исследовался Скоттом Лидделлом, Робертом Джонсоном и их коллегами в университете Галлоде. Они рассматривали жестовые знаки не просто как последовательность положения рук в пространстве, а «как непрерывный модулированный поток движений, динамика которых вполне выдерживает сравнение с музыкой или устной речью» (4, 96).

Отдельные жесты и жестовые структуры обладают элементами, которые свойственны визуальным структурам. Композиция, объем, пространство. Но в тоже время они обладают и элементами, связанными с линейными видами искусства, это направление, темп, движение.

Таким образом, структуры жестового языка объединяют в себе различные стратегии, направленные на восприятие с различных сторон. Оно связано с вербальным, визуальным, пространственным мышлением.

О. Сакс, рассуждая о символах, словах и словах звучащих, приводит цитату философа XVI века Кардана: «Вполне возможно поставить глухонемого в такое положение, что он будет слышать, читая, и говорить письменным языком, ибо точно так же, как различные звуки по договоренности используются для обозначения разных вещей, так же можно использовать для этого изображения предметов и слов. Письменные знаки и идеи можно сочетать и без участия звуков» (4,30).

Здесь речь идет об универсальной знаковой символической системе, на которой базируется любой язык.

Занимаясь теоретическим аспектом проблемы синестезии, А.В. Сидоров приходит к выводу, что в научной практике существуют два типа проявления синестезии – «имплицитный», названный Б. Галеевым типом «невербального мышления» и «эксплицитный», который является объектом исследования нейрофизиологов и психологов. Эксплицитная синестезия трактуется Сидоровым как явление, при котором «в общей системе опыта-как-навыка (опыта-как-истории) в силу семантической сверх-значимости (импринтоподобно) одна или несколько категорий приобретает избыточную

чувственную выделенность. Дальнейший опыт не пресекает этих реакций из-за культурно или индивидуально обусловленной многоаспектности принимающей модальности (например, зрения)» (5).

Между чувствами существует тесная связь, и если вследствие какой-либо причины происходит ослабление или потеря одного из чувств, его функции может взять на себя соседнее чувство.

Оливер Сакс описывает такое явление, так называемые «фантомные голоса», которые мог «слышать» семилетний мальчик, потерявший слух в детстве. Он «слышал» голоса, когда с ним говорили, если мог видеть лица говорящих. Вот его воспоминания:

«Мне было трудно воспринять мою глухоту, потому что с самого начала мои глаза стали непроизвольно переводить движение в звук. Моя мать проводила со мной большую часть дня, и я понимал абсолютно все, что она говорила. И почему нет? Сам того не зная, я всю жизнь читал по ее губам. Когда она говорила, мне казалось, что я слышу ее голос. Это была иллюзия, которая сохранилась даже после того, как я понял, что это иллюзия. Мой отец, двоюродные братья, все, кого я знал, сохранили свои фантомные голоса. Того, что они являются плодом моего воображения, проекциями опыта и памяти, я не понимал до тех пор, пока не вышел из госпиталя. Однажды, когда я говорил со своим двоюродным братом, он в какой-то момент прикрыл рот рукой. Тишина! Раз и навсегда я понял, что если я не могу видеть, то не могу и слышать» (4,23).

Этот пример доказывает, что существует более тесная связь слуха и зрения, больше, чем просто «проекция опыта и памяти». Райт не просто сохранил в памяти голоса близких людей, в его восприятии возникла прочная связь визуального образа (когда он видел губы говорящего) и звукового образа (когда он помнил звук голоса).

Для неслышащего человека визуальность выполняет компенсаторную функцию, также как и синестетические со-ощущения. Жестовый язык может способствовать развитию межчувственных связей, так как он, являясь визуальной системой, связан с различными категориями – мимическими, пространственными, временными, пластическими.

Таким образом, визуальность жестового языка является универсальной компенсацией, которая не только осуществляет коммуникацию, но помогает развивать синестетические связи.

Список литературы:

1. Галеев Б.М. Проблема синестезии в эстетике.// Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. - М.: Изд.-во МГУ, 1992, с.5-9
2. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000
3. Зайцева Г.Л. Жест и слово. М., 2006
4. Сакс О. Зримые голоса. М., 2014
5. Сидоров А.В. Антропология синестезии: универсальные контуры культуры. <http://www.synaesthesia.ru/intuition.html>
6. д,Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012

7. Heyrman Hugo. Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience. - Lecture on Art and Synesthesia, 2005. <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html>

Крайнова Ирина Александровна,
магистр философии,
аспирантка философского факультета РГГУ.

***О метафорах риска:
«Черный лебедь» Н. Талеба и «Слон в комнате» Э. Зерубавеля***

Аннотация. Статья посвящена анализу ряда метафор, применяемых исследователями общества к анализу рисков. Мы обращаемся к концепциям Н. Талеба, Э. Зерубавеля и Дж. Ризона, чтобы показать многообразие подобных метафор, приоткрывающих для социальной теории новый словарь для описания современных социальных взаимодействий.

Ключевые слова: риск, черный лебедь, антихрупкость, заговор молчания, слон в комнате.

Тема рисков одна из самых актуальных в современной социальной теории. Риски становятся проблемным объектом для изучения и предсказания. Ни одно из известных определений риска не схватывает в полной мере это понятие. В статье мы обратимся к метафорам риска, позволяющим лучшим образом описать этот феномен.

Самая известная метафора описывающая риск – это формулировка предложенная Джеймсом Ризоном: «риски — это дырки в сыре». Модель Ризона показывает, как обнаруживаются ошибки управления на каждом уровне работы системы. Дырка в ломтике сыра символизирует риск или единичную ошибку. Предполагается, что такие дырки возникают на каждом уровне социальной или технической системы. Они несут разную степень опасности для системы. Все хорошо, пока дырка касается только одного уровня системы, но когда она затрагивает разные уровни и уходит вглубь сквозь все ломтики риск становится опасным и в системе происходит накопление ошибок. Ризон называет такую ситуацию «траекторией возможного происшествия». Система сохраняется в относительной безопасности, если в следующий ломтик не содержится «дырки-проблемы» в том месте, где она находилась в предыдущем ломтике [5].

«Дырки» в безопасности системе возникают по двум причинам. Это либо активные ошибки, вроде какой-либо человеческой оплошности, либо скрытые условия для возникновения рисков, накапливающиеся в системе. Ризон отмечает, что почти все неблагоприятные события включают в себя комбинацию этих двух факторов. Активные ошибки появляются по вине так называемого человеческого фактора. «В Чернобыле, например, операторы необоснованно нарушили процедуры установки и выключения последовательных систем безопасности, создавая, таким образом,

непосредственную угрозу для катастрофического взрыва» [5, с.768]. Но даже в этом случае, ошибка человека стала следствием ошибок системы на более высоком уровне. Это и нехватка кадров, и ненадежная система безопасности. Скрыты угрозы, отмечает Ризон, могут находиться в системе в состоянии покоя в течение многих лет, прежде чем, соединившись с активным сбоем, создадут серьезную угрозу для системы. Этот факт оставляет возможность для их предсказания и предотвращения возможных негативных последствий. «Активные угрозы, как комары. Их можно прихлопнуть по одному, но они еще будут продолжать прибывать. Лучшее средства защиты от них - создание более эффективных способов, например, осушать болота, в которых они размножаются. Болота в этом случае всегда присутствуют как скрытые угрозы» [5, с.769].

Такие накапливающиеся ошибки могут либо разрушать систему, либо изменять ее способы самоорганизации. Насим Талеб убежден, что сложные системы в современном мире могут «сохраниться» в ситуации риска, только если выработают в себе свойство антихрупкости [1]. Антихрупкость - это свойство всех естественных и сложных систем, которые, несмотря на внешние стрессоры, сохраняются, а также используют мощность стрессоров для самообновления. Антихрупким является все, что изменяется со временем: эволюция, город, организация, сложная система, идеи и пр. Антихрупкие реакции системы возможны благодаря избыточности. «Системам свойственно перестраховываться» [1, с.215]. Избыточность проявляется в системах как свойство гиперкомпенсации, что заставляет систему создавать новые возможности для собственного сохранения в случае появления риска. Механизмом гиперкомпенсации является, например, наличие второй почки в организме человека, и второго двигателя самолета. Возможность встраивать в систему механизм гиперкомпенсации, позволяющей системе быть отказоустойчивой и антихрупкой.

Риски современного уровня, утверждает исследователь, совершенно непредсказуемы. Одновременно со сложностями предсказания рисков растет количество сложных систем с нелинейными реакциями, способных быть антихрупкими по отношению к возникающим рискам.

Талеб описывает риск через метафору – Черный лебедь. Метафора Талеба отсылает к известной проблеме индукции, ошибочность которой выражена в ограничении класса объектов на основе наблюдения некоторых объектов из этого класса. Так, наблюдая за птицами можно сделать вывод, что «все лебеди белые». Талеб отмечает, что подобное заблуждение свойственно современным экспертам по рискам, для которых возможная опасность выступает всегда «белым лебедем», риски от которого пытаются предсказать ретроспективно, измеряя статистическую вероятность или применяя формулы теории игр и гауссовой случайности. Талеб маркирует такие попытки *игровой ошибкой* – так как для анализа реальности, не имеющей ничего общего с идеальным миром научной теории, такие формулы, по меньшей мере, недостаточны. Талеб именует подобных экспертов – ”индюшкой”: весь год хозяин хорошо заботится о птице, так, что она даже не может предполагать, что ждет ее в день

благодарения, анализ фактов говорит ей о продолжения праздной жизни [1, с.149]. Возможная угроза всегда больше, чем можно представить и просчитать, в этом ошибка экспертов, основывающих свои прогнозы на анализе видимых фактов.

Вместо формулы гауссовой случайности, популярной среди экспертов по рискам, Талейб предлагает использовать для прогнозирования *случайность фрактальную* - изобретение Б. Мандельброта.

Так как фрактал всегда является исследователю как часть вместо целого и обладает самоподобием, мы всегда оказываемся способны сделать вывод о том, что масштаб надвигающейся угрозы больший, чем это визуально доступно. Ошибка риск-менеджеров в том, что они обращаются к прошлому, чтобы прогнозировать риски, но риски никогда не повторяются, замечает Талейб. Поэтому для более эффективного анализа ситуации необходимо использовать фрактальную случайность Мандельброта, что конечно не позволит сделать лебедей «белыми», но хотя бы сделает их «серыми». «Серый лебедь принадлежит к разряду моделируемых экстремальных ситуаций, Черный лебедь — это нечто из области неизвестного неизвестного» [2, с.177]. Фрактальная случайность, таким образом, позволит подготовиться к возможным последствиям надвигающейся угрозы.

Талейб утверждает, что события – «Черные лебеди» бывают двух типов. «Одни - те, что у всех на слуху, о них говорят по телевизору. Другие — те, о которых молчат, потому что они не укладываются в схемы. Их неловко обсуждать всерьез, настолько неправдоподобными они кажутся» [2, с.56]. Нам свойственно переоценивать первый тип лебедей и недооценивать второй, тем самым множа риски.

Э. Зерубавель называет такие недооцененные структуры «слонами в комнате». Такой метафорой он описывает «заговоры молчания», которые возникают в структуре общества, огласка которых может привести к непоправимым и неконтролируемым последствиям. Молчание может стать следствием установленных в обществе табу или правил такта, а также следствием проявления власти, когда заговор поддерживается авторитетом его инициатора.

Анализируя героев истории «Новое платье короля», Зерубавель демонстрирует структуру подобных заговоров. Согласно сюжету этой истории, король не видит свое новое платье, но не говорит этого, так как «уникальную» ткань не могут видеть только те, кто является «непригодным для своей группы или неумолимо глупым» [4, с.45]. И хотя никто не может видеть несуществующую ткань, тем не менее, все предполагают, что остальные могут видеть, поэтому хвалят платье, чтобы защитить свою репутацию. «"Что!" - подумал король, глядя на пустой ткацкий станок: "Я не могу видеть вещи! Почему? Это катастрофа! Могу ли я быть глупым? Могу ли я быть непригодным для короля?". Но вслух он сказал: "Это очень мило", тем самым, помогая увековечить порочный круг неизбежно ошибочных предположений» [4, с.57]. Признание короля стало бы угрозой его легитимности.

Его окружение также не может признаться в обмане, им «в конце концов нужен король, пусть даже голый» [4, с.74].

Парадокс «слонов» еще и в том, что участники заговора помимо желания сохранить все в тайне испытывают тайное желание разрушить заговор. Раскрывает обман ребенок. Фигура ребенка здесь появляется как сила, которая еще не знакома с социальными нормами, ограничениями, он еще не умеет игнорировать.

Такие конструкции - «слоны», всегда присутствуют в обществе, заявляет Зерубавель. Тайна некоторых удерживается силой табу или такта, иные принято просто игнорировать. Но, становясь «фундаментально проблемным объектом» [4, с.76] они требуют к себе внимания, предоставляя аналитикам возможность их исследования и прогнозирования возможных рисков. При этом, заговоры молчания, отмечает Зерубавель, «социально утомительны», они требуют «генерировать напряженность». Здесь глубина молчания пропорционально толще напряженности, создаваемой вокруг нее [4, с.83].

«Слоны редко уходят только потому, что мы делаем вид, что их не замечаем. Хотя все надеются, что если мы откажемся признать их существование, может быть они уйдут» [4, с.89]. Коллективный заговор мешает попытке противостоять надвигающимся рискам. Так СПИД мог беспрепятственно распространяться, пока не получил огласки. Молчание делает инфекцию еще более смертоносной. Но, Зерубавель отмечает, что молчание не всегда деструктивно, в иных случаях оно становится условием устойчивости и равновесия социальной системы, и его разрушение может систему дестабилизировать [4, с.13]. Эти потенциально опасные структуры, встроенные в современную социальную жизнь, являются источником некоторых «черных лебедей», которые появляются, «потому, что мы пренебрегаем источниками случайности» [2, с.183].

Таким образом, исследования социальных рисков дополняются следствиями из теорий Дж. Ризона, Н. Талеба и Э. Зерубавеля. Помимо применимости к анализу рисков, эти исследования приоткрывают для социальной теории ряд концептов, таких как антихрупкость и заговор молчания, посредством которых можно описывать сложные социальные отношения.

Список литературы:

1. Талеб Н. Антихрупкость. Как извлечь выгоду из хаоса. М.: КоЛибри, 2014.
2. Талеб Н. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости. М.: КоЛибри, 2009.
3. Шайхитдинова С.К., Зерубавель Э. Невозможно понять настоящее без понимания прошлого// Вестник экономики, права и социологии, №3, Казань: Информ-аналитич. центр эксперт, 2007.
4. Zerubavel E. The elephant in the room: silence and denial in everyday life. Oxford University Press. 2006 г.
5. Reason J. Human error: models and management// British Medical Journal № 320. 2000 г.

Кузьмина Ольга Михайловна,
доцент Ржевского филиала Тверского государственного
технического университета, кандидат педагогических наук,
Член Союза композиторов России,
Почетный работник культуры и искусства Тверской области,
e-mail: olgakuzmina8@rambler.ru.

***Музыкально-художественная жизнь Великой Отечественной войны.
Калининский фронт. 1941-1943 гг.***

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения культурной панорамы и выявления фактов и событий музыкально-художественной жизни во время экстремальных условий военного времени на территории Калининского фронта (1941-1943 гг.), созданного для обороны столицы и близлежащих территорий.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Калининский фронт 1941-1943 гг., просветительная работа, музыкальная культура, концертно-художественная жизнь, фронтовые агитбригады, музыкальное исполнительство.

2016 год – это большая веха в понимании великого философского смысла той эпохи: 75-летие вторжения нацистской германской армии на территорию нашей страны. Будем помнить, что вступление всего народа в схватку с фашизмом, противоборство двух социальных систем в то судьбоносное четырехлетие охватило тогда не только военную и социально-экономическую сферы обоих государств, но и область их духовной и художественно-творческой жизни.

Актуальность появления данной темы очевидна. Осмысление героики тех военных лет, их трагизма и драматизма, их гуманно сберегающего начала все острее сегодня встает научной проблемой анализа причинно-следственных связей фронтового быта, который складывался из многих вспомогательных средств и ресурсов. В их число были привлечены жанры литературы и искусства, множество видов музыкальной культуры. Особое внимание уделялось наработанным духовным и образовательным традициям, служившим важнейшим фактором и нравственной скрепой патриотической и просветительной деятельности.

Сама значимость изучения страниц культурной жизни военной поры очевидна как для выводов исторической науки и художественного образования, так и в построении научного поиска культурологического, социального, психолого-педагогического знания сегодняшнего дня, в его оптимизации по изучению и пропаганде исторического опыта, понимания основных закономерностей его развития. Следует сказать, что постоянный и устойчивый интерес к «роковым сороковым» с течением времени не угасает, хотя в своей большей части это все же «поддержание огня» на фоне изучения явлений массовой культуры.

Обращение к анализу музыкально-художественной жизни на конкретной фронтовой территории, которая, безусловно, отличалась своей уникальностью и спецификой, пока еще даже не сформировано и не стало предметом практического специального исследования и научного обоснования. И характерно: такой самобытный пласт гуманитарного знания как вопросы истории художественного образования и просвещения, воздействие сил искусства на фронтовые события II Мировой войны - не получает не только полного, но даже частично штрихового осмысления и должного внимания, столь необходимого для воспроизведения целостной панорамной картины той эпохи.

Тверская земля стала ареной крупнейших батальей в эпоху Великой Отечественной войны XX века. В их эпицентре стояли жестокие Ржевские сражения, беспримерные бои за города Калинин и Зубцов, Белый и Оленино, да, собственно за каждый населенный пункт, за каждую пядь древних русских поселений.

Для обороны Москвы был создан Калининский фронт, действовавший два года в период 1941-1943 гг. как «оперативно-стратегическое объединение советских войск в Великой Отечественной войне на западном стратегическом направлении» [10, с. 83]. Он был образован директивой Ставки ВГК от 17 октября 1941 г. для объединения войск, прикрывавших столицу с северо-запада. В его состав вошли 22, 29, 30, 31 армии правого крыла Западного фронта. Далее в состав Калининского фронта в разное время входили 20, 39, 41, 43, 58 армии, 3 и 4 ударные и 3 воздушная армия.

Осенью 1941 г. войска фронта провели Калининскую оборонительную операцию, сдержав и не допустив врага к Москве. Наиболее ожесточенные сражения, которые поглотили и исковеркали миллионы жизней, относятся к 1942 г. Только 3 марта 1943 г. был освобожден Ржев, оккупация которого продолжалась с 14 октября 1941 г.

Два «Города воинской славы» Тверь и Ржев; 3 крупных населенных пункта: Белый, Зубцов и Оленино зачислены в ранг городов «Солдатской доблести» - такие нравственно-ценностные планки той войны. А это дорогого стоит.

Приведем один факт. Летом 1942 г. на территории Калининского фронта в самый разгар ожесточенных боев на Ржевской земле генерал-полковник И. Конев вызвал музыкальный ансамбль из Москвы для подкрепления духа бойцов. Его напутствие было предельно простым и ясным. Он сказал тогда музыкантам: «Отечественная война требует огромнейшего напряжения: сил, напряжения нервов, требует разрядки, отдыха, и в этот небольшой промежуток времени надо не только дать бойцу возможность отдохнуть, но и влить в него струю бодрости песней, пляской, словом — пробудить в нем новые силы для дальнейшей борьбы, для победы! Надеюсь на Вас. Ваше оружие — это ваши песни, ваши инструменты, ваше искусство!» [16, с. 55]).

Говоря о повседневной жизни времен ВОВ XX в., стоит сказать, что собственно сам военный быт трудных будней состоял из многих факторов образования и просветительства. Кроме книжных изданий, это публикация и

повсеместное обязательное распространение листовок, где печатались популярные и известные песни военного времени; регулярные полевые концерты лучших отечественных исполнителей, которые подчас проходили прямо на боевых позициях; трансляции музыкальных передач на радиоточках. Кроме того, сюда входила работа читален и малых клубных сообществ.

Немалая доля в становлении культурного образования среди бойцов Красной армии отводилась музыкально-художественной практике. Организовано было поставлено дело концертного обслуживания военных частей фронта. В Ржеве, например, уже летом 1941 г. при госпитале создается концертная бригада и хор, которые регулярно выезжали на боевые рубежи. Ими руководил П.П.Павлов - известный на Верхневолжье хормейстер и музыкант [9, с. 5]. Военный маршрут ржевских артистов (Тула-Осташков-Резекне-Каунас) закончился только в 1945 г.

Агитбригадное обслуживание Калининского фронта включало творческие встречи с поэтами-песенниками и писателями. Здесь выступали: Ц. Солодарь, И.А.Васильев [1], А.А. Фадеев, А.Т. Твардовский, К.М. Симонов (свое стихотворение «Жди меня» К.М. Симонов написал в ржевских Мончаловских лесах), А.А. Сурков, С. Хаким (Хакимов), М. Лисянский, Б.Н. Полевой, С. Островой, М. Джалиль (Залилов), М. Светлов и др.

При фронте постоянно действовал Ансамбль песни и пляски. Он был создан в 1941 г. и только в 1943 г. вошел в штат Калининской филармонии.

О буднях коллектива рассказывает его участник Г. Пожидаев. «Лето 1942 года, конец июля. Бесперывные дожди. В течение двух с половиной месяцев ансамбль работает на передовой линии. Концерты даем на расстоянии одного-двух километров, а нередко 800—700 метров от немецких окопов. Зачастую приходится ползти по простреливаемой противником местности. Несмотря на все трудности, ансамбль дает с переходами всем составом по три, четыре и даже по пять концертов в день (наш «день» начинается рано утром и заканчивается поздно ночью). Ночные концерты даются в сараях, палатках, при свете коптилок, автомобильных фар. 30 июля 1942 года наши части в районе Ржева перешли в наступление. Ансамбль разбился на три группы: первая давала концерты для раненых (под баян); вторая работала санитарями, препровождая раненых в санчасти, бинтуя, снабжая кипятком и т.д.; третья группа участвовала в разборке полуразрушенных изб и налаживании из бревен въездов, мостов для прохода танков и артиллерии, которые буквально тонули в грязи. В результате боевых действий наших войск были освобождены города Карманово, Погорелое Городище, Зубцов. О работе ансамбля было отмечено в донесениях по 29-й и 30-й армиям» [13, с. 32-34].

С Калининским фронтом связаны выступления Ансамбля песни и пляски Советской армии, которым руководил А.В. Александров, долгое время до войны работавший в Твери и Бологое.

Из воспоминаний музыкантов: «Выступать часто приходилось бригадами, маленькими концертными группами, даже дуэтами. Зайдут, бывало, Н. Фокин с баянистом Н. Ризолем в землянку, куда набьется столько народу, что и дышать

нечем, и начинают концерт. Сначала исполняют по программе, а потом выполняют заявки» [16, с. 52].

Музыканты, наверное, всегда чуть больше чувствовали потребность своего ремесла в жестокой военной машине. Из воспоминаний: «Когда же порою бывает очень тяжело, когда артисты сникают, устают, всегда откуда-то берутся новые и, кажется, неисчерпаемые резервы сил. Таким «духовным нашатырем» была ненависть к врагу. После четырех-пяти концертов, зимой, на открытом воздухе, певцы не могут петь, у танцоров от «плохой сцены» растяжение связок, и у нас появляется невольная досада при вести, что предстоит еще один концерт. Но провожающий нас по проходам в минных полях комбат, не оборачиваясь, говорит: «Здесь был лагерь для советских военнопленных». И, показывая рукой на выдолбленный, лежащий в грязи ствол дерева, добавляет: «Сюда наливалась бурда, которую наши советские люди должны были есть, стоя на коленях, прямо ртом...». И нас охватывает такая ненависть к врагу, что мы забываем про усталость. Красноармеец, танцор-баянист Андрей Науменко берет баян и, несмотря на больную ногу, пляшет, улыбаясь, поет частушки. И вот уже его смех заражает слушающих бойцов... Мне вспоминаются слова одного из героев-панфиловцев: «Смех — это дело серьезное на фронте» [13, с. 32-34].

С фронтом была связана фронтовая дорога многих музыкантов: композитора - песенника В.П. Соловьева-Седова [11], балалаечника М. Рожкова и др. Здесь выступали известные и популярные артисты. Своим творчеством они помогали выжить в трудные военные годы солдатам и офицерам, тыловым рабочим и крестьянам.

Известно, что фронт неоднократно в 1941-43 гг. обслуживал с концертной бригадой советский эстрадный певец и исполнитель джазовых композиций Л.О. Утесов. За первый год войны музыкант и его оркестр дал свыше 200 концертов, многие из которых прошли в действующей армии Калининского фронта [12].

Беспримерные концерты К.И. Шульженко неизменно включали ее лучший репертуар: "Синий платочек" Е. Петербургского, "Мы будем вспоминать" М. Табачникова и др.

В апреле-мае 1942 г. на Калининском фронте в действующей армии выступают артисты фронтовой группы театра им. Е.Вахтангова. Бригада обслуживала Управление фронта, после чего была направлена в армию генерал-лейтенанта Д.Д. Лелюшенко и отработала во всех подразделениях.

Из фронтовой газеты «Вперед на врага» (1942, 16 апреля) «Артисты в гостях у воинов». «На [Калининский] фронт прибыла военно-шефская бригада московского театра им. Вахтангова под руководством И. Спектора и А. Габовича. Выступления артистов пользуются у бойцов огромным успехом. В программе выступлений: спектакль «Свадебное путешествие», художественное чтение — Граве, пьеса «Солдат Зедельмейер», комедия «С теплым ветром», скетч «Со всяким может случиться», водевиль «Аз и Ферт».

Поездка происходила в весеннюю распутицу, когда 150 км по пути в армию пришлось преодолевать 11 суток. Работа протекала на передовых, случалось играть и под огнем. Особый интерес представлял для бригады опыт

показа целого спектакля в обстановке передовых позиций. Он оказался весьма удачным. Представление целой пьесы производит на бойцов глубокое впечатление. Там, где невозможно было играть спектакль, играли концерты». На Калининском фронте бригада работала два месяца. За время с 8 по 13 апреля 1942 г. бригада артистов дала в частях и подразделениях фронта 15 концертов и спектаклей [8].

Не менее значим вклад театрального искусства в музыкально-художественную жизнедеятельность фронта, и, прежде всего, это творческая работа Калининского драмтеатра. В Тверском Центре новейшей документации (фонд Р-47, оп.1) сохранились документы, повествующие о его трудных военных буднях.

О пребывании на боевых позициях остались воспоминания артистов отечественного театра, кино, цирка, кинооператоров. Незаживающая рана от утраты тогда многих из них до сих пор болезненно берedit память и поныне. В районе Ржева погибли архитекторы: К.Ф. Арбузов, А.Г. Сахаров, В.С. Гриневицкий, Н.С. Янпольский.

На нужды фронта трудящиеся всей страны вносили денежные пожертвования. Так, только жители небольшого города Вышний Волочек (Калининская обл.) внесли за время войны 42 миллиона 360 тысяч рублей. В местном музее хранится текст телеграмм с благодарностью от И.В. Сталина и Красной Армии. Одна из них пришла в адрес городского театра: «Прошу передать сотрудникам Вышневолоцкого театра, собравшим 32697 рублей на строительство танков и боевых самолётов, мой братский привет и благодарность Красной Армии. Сталин» [5].

Фольклорная культура времен ВОВ XX в. – тоже важный штрих в истории искусства. Говоря об историографии вопроса, стоит сказать, что постановка проблемы о необходимости сохранения и популяризации фольклорной культуры была озвучена уже в самом начале войны. А записи фронтового фольклора начали осуществляться с 1942 г., когда Всесоюзный Дом народного творчества (Москва) организовал экспедиции по следам боев в освобожденные от оккупации районы. Интерес к этому был мотивирован конкурсом собирателей фольклора [14].

Подытоживая вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

1. Проблема постановки вопроса об изучении музыкально-художественной жизни в ситуациях военного времени имеет свои корни, но исследованного либо изданного тематического материала крайне мало.

2. Представленная информация показывает, насколько велик и уникален сам факт культурного созидания в моменты сложнейшего выживания фронтовой эпохи.

3. На территории Калининского фронта состоялось художественно-творческое «боевое крещение» многих известных литераторов и деятелей искусств: музыкантов, певцов, чтецов, композиторов.

Вот уже 70-летие Победы маршевым и колокольным звоном прозвучало едва ли не в каждой российской семье, где вспоминался свой герой, вставший тогда на защиту родного Отечества. Юбилейное событие и символ духовного

триумфа не только России, но и мира вновь всколыхнули историческую память, неугасимая свеча которой тревожит уже многие поколения.

В хранилищах архивов и библиотек находится множество литературно-музыкальных документов периода ВОВ XX в., отсмотреть, исследовать, проанализировать и раскрыть содержание которых - насущная задача специалистов: теоретиков и практиков. И пусть юбилейные даты Великой Победы станут новым стартом в познании этих уникальных страниц истории России.

*Исследование выполнено в рамках поддержанного РГНФ и Правительством Тверской области научного проекта № 16-14-69005. Руководитель проекта: Кузьмина Ольга Михайловна.

Список литературы:

1. Васильев И.А. Путешествие с книгой в рюкзаке - М.: Московский рабочий, 1977. 183 с.
2. Кузьмина О.М. Военные песни Ржевского края – Ржев: ГУ РПП, 2005.68 с.
3. Летопись советского театра периода Великой Отечественной войны // Театр. - М., 1945. С.165 -223.
4. Минц С.И. Фольклор Великой Отечественной войны в московских архивах // Советская этнография, 1946, №2.
5. Монахова Г. Вышневолоцкий край в годы войны 1941-1945 - СПб, 2006. С.13-14.
6. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. Статьи, воспоминания. М.: Музыка, 1970. С.45-58.
7. Надеинский Е. Этот день мы приближали, как могли... // Музыкальная жизнь, 1985. № 9. С. 22.
8. Отчет о работе фронтовой группы театра им. Е.Вахтангова. (Не ранее 24.12.1942 г.). Архив Театра им. Е. Вахтангова. Рукопись.
9. Павел Петрович Павлов. Сост. и ред. О. Кузьмина - Ржев: ГУ РПП, 2004. 31 с.
10. Ржев. Словарь-справочник. Сост. О.А. Кондратьев – Ржев: Изд-во филиал ГУПТО.182 с.
11. Соловьев-Седой В.П. Воспоминания. Статьи. Материалы / Сост. С.М. Хентова - Л.: Сов. композитор, 1987. 287 с.
12. Утесов Л.О. Желанные гости бойцов // Музы вели в бой. - М., 1985. С. 147-150.
13. Фрид Гр. Фронтовые заметки // Советская музыка, 1947, № 3. С. 32-34.
14. Фронтовой фольклор. Записи, вступ. статья, комментарии В.Ю. Крупянской - М., 1944.
15. ЦАОДМ. Ф. 5196. Инв. № 1500. Л. 2-4, 8, 15-16.
16. Шилов А. Краснознаменный ансамбль Советской Армии - М.: Музыка, 1964. С. 53-55.

Лисовой Владимир Иванович,
доцент Российской государственной специализированной
академии искусств, кандидат искусствоведения,
e-mail: foxenger@mail.ru;

Алпатова Ангелина Сергеевна,
профессор Российской академии музыки имени Гнесиных,
кандидат искусствоведения, e-mail: a_alpatova@mail.ru.

О синтезе искусств в произведениях мексиканских композиторов XX – начала XXI веков (от К. Чавеса и С. Ревуэльтаса до Э. Туссена)

Аннотация. В статье рассматривается проблема претворения образов танцевального и изобразительного искусств в произведениях мексиканских композиторов XX – начала XXI столетий К. Чавеса, С. Ревуэльтаса и Э. Туссена. Авторы подчеркивают, что в качестве объединяющего начала в этом контексте выступает направление индихенизма, характеризующее развитие латиноамериканского искусства на протяжении последнего столетия.

Ключевые слова: Карлос Чавес, Сильвестре Ревуэльтас, Эухенио Туссен, мексиканские композиторы, музыка Мексики, современная музыка, художественный синтез.

В качестве одного из наиболее важных источников при исследовании феномена синтеза искусств в его проявлении в музыке мексиканских композиторов XX – начала XXI веков выступает индихенизм. С момента своего возникновения индихенизм опирался на традиционное искусство американских индейцев, в основе которого лежало глубокое понимание синкретической основы творческого процесса. В художественной культуре индейцев Латинской Америки музыка всегда являлась неотъемлемой частью целого, объединявшего кроме музыкального также изобразительное и пластическое искусства, в свою очередь, часто представленные ритуальным театром.

Гармоничные взаимоотношения музыкального, поэтического и танцевального начал отличали культуру майя постклассического периода в цивилизации Месоамерики XIV – XVI веков. По отношению к искусству этой эпохи более уместным является употребление понятия синкретизм.

В основе древней обрядовой, а также более поздней драматической или концертной практики индейцев находился танец, а песни и музыкальное сопровождение были предназначены для него. Еще в середине XVI века эту особенность хорошо понимали испанские хронисты, а позднее ее подчеркивали и ученые, исследовавшие культуру Месоамерики [3; 4; 6].

Наряду с пением и инструментальной музыкой в Месомерике танцы издавна были неотъемлемым звеном культово-религиозных церемоний [1]. Как и в ряде других традиционных культур, танцевальное начало (точнее сказать пластическое начало, так как танцы включали также развитые формы акробатики) сочеталось в них с эпико-мифологическим и музыкально-поэтическим контекстами. На сакральную экспрессию обрядового танца в

большой степени опиралась вся художественная культура майя. Посредством танцевальной пластики, неотделимой от музыкально-словесного текста, жрецы майя вместе с простыми общинниками возносили молитвенные прошения божествам. Испанский монах Д. де Ланда отмечал большую продолжительность во времени майяских танцев [5, с. 144]. Музыкально-поэтический текст испытывал значительное воздействие танца: его движению подчинялась ритмика сакрального стиха, которая регулировалась сопровождавшей обрядовое действие музыкой [8, с. 42].

Слово и звук в обрядовых и художественных формах культуры Месоамерики не мыслились без движения: они проявляли себя через него, в комплексе с ним представляя особого рода синкретический феномен. Музыка, танец и поэзия у народов майя и науа составляли единое целое не только в культово-обрядовых действиях, но и в драматическом искусстве – эта связь отмечается и в наши дни в рамках фестивалей традиционной и популярной музыки. Музыка *танцевальных драм* индейцев майя и науа связывала поэтический текст с магической танцевальной сферой, при этом менялась ритмика стиха. Она также подчеркивала значимость словесных фраз, словосочетаний, отдельных слов и даже слогов в слове. Это достигалось универсальными для многих традиционных культур народов мира средствами – медленным темпом пропевания текста, многократным повтором отдельных его частей, длиннотами в звучании целых словосочетаний, замедлением звучания некоторых слов и распеванием слогов того или иного слова на несколько тонов.

Приоритет танца над музыкой и поэзией в культуре Месоамерики подчеркивает название самого известного исследователям сборника текстов майя постклассического периода «Книга танцев из Цитбальче» (название XVI века – «Книга танцев древних людей, которые исполнялись здесь, в селениях, до прихода белых») [2, с. 83–90]. Данный сборник был составлен еще в 1440 году внуком распорядителя церемоний («ах-кулель») Ах Бамом из селения Цитбальче, и содержит песни, написанные в то время для танцев. В 1965 году эту книгу опубликовал известный мексиканский исследователь А. Баррера Васкес [7].

На танцевальное, пластическое начало опираются в своих произведениях К. Чавес, С. Ревуэльтас, Х.-П. Монкайо, М. Лависта, Г. Парейон, Э. Туссен и другие мексиканские композиторы XX – XXI веков. При этом в них запечатлены образы индейской архитектуры (балет «Пирамиды» Чавеса, музыка к кинофильму «Ночи майя» Ревуэльтаса, симфоническая поэма «Пополь Вух майя» Туссена, соединенная с одноименным видеофильмом Х. Косио), скульптуры (симфоническое произведение «Шочипилли Макуилшочитль» Чавеса, «Пополь Вух майя» Туссена), литературы (балет «Четыре Солнца» Чавеса, «Пополь Вух майя» Туссена), живописи (симфоническое произведение «Алтарь номер три» Парейона).

В произведениях мексиканских композиторов, посвященных теме отражения образов древней и средневековой архитектуры в музыке, трудно найти музыкальные описания культовых монументов Месоамерики. В меньшей степени это и песнь о древних пирамидах или дворцах майяских вождей –

скорее, композиторы пытаются увидеть и воплотить в звучании мифологическое содержание памятников.

Основой многих произведений Чавеса стали мифы о божествах, в честь которых были построены пирамиды, увенчанные древними и средневековыми храмами, а также их особая культово-обрядовая роль в месоамериканской культуре. Ярким примером подобного решения образов архитектуры далекого прошлого в музыке являются балет композитора «Пирамиды» и его симфоническая интерпретация для оркестра и хора.

Повествуя о художественной культуре Месоамерики, отстоящей от него на четыре с лишним столетия, Чавес в «Пирамиде 3» и следующей за ней, согласно оркестровой версии балета «Пирамиды», пьесе, именуемой «Пирамида 4», не прибегает к точным цитатам из индейской музыки или поэзии. Скорее он передает общее впечатление о первоэлементах мироздания и творении с их помощью мира по мифологическим представлениям индейцев («Пирамида 3») и об обрядовой стороне жизни индейцев как о важнейшем компоненте их культуры и искусства («Пирамида 4»). Композитор делает это стилистическими средствами собственного музыкального языка, основанного на принципах академической евроамериканской музыки первой половины XX в., и, прежде всего оркестровой звукописи («Пирамида 3»). Пытаясь проникнуть в сущность все же чуждого академическому слуху грубого необработанного звучания индейского обряда с помощью новых форм звукопластики («Пирамида 4»), он показывает практически неисчерпаемые возможности использованных средств.

В пьесе «Пирамида 4», написанной Чавесом для смешанного хора, по сравнению с «Пирамидой 3» появляются качественно новые приемы и способы музыкального выражения слухового и зрительного впечатлений от гигантских размеров массового ритуального действия. Эта эмоционально-красочная картина, изобилующая звукоподражаниями голосам толпы, звучаниям природы, крикам животных, и даже как бы звукам потусторонних сил, кажется переданной уже не музыкантами-хористами, а самими участниками обряда или праздника в звуко-пластической форме. Специфика звукопластики здесь заключается в эффектах звукового эха, приближения и отдаления, подъемов и спусков звуковых вибраций и волн, вращения и спиралевидного движения в разных точках акустического пространства.

В отличие от «Пирамиды 3» в «Пирамиде 4» автор не опирается на какой-либо мифологический или поэтический сюжет. Это тем более странно, так как в этом сочинении используется вербальный ряд в хоровой партии. Образ пирамиды создается Чавесом с помощью введения в драматургический план сочинения третьего лица – безликой человеческой массы, людской толпы, различными способами реагирующей на происходящее перед ее глазами. Поэтому словесный текст служит здесь лишь еще одной тембровой краской и выразительным приемом: основной акцент в нем сделан не на смысле слов, а на звукоподражании.

Прием своеобразного волнового звучания, основанный на звукоизобразительных эффектах усиления и уменьшения силы звука в течение

каждой из фраз, поочередно передаваемых от одной группы хора к другой, еще более способствуют созданию впечатления расширения звукового и зрительного пространства. В него то здесь, то там врывается эхом многоголосая толпа (ц.19 тт. 3-8, ц.23 тт. 2-9). Одновременное линейное движение разных групп голосов хора в противоположных направлениях, встречный подъем и спуск создают почти явное зрительное ощущение гигантской пирамиды, которую толпа окидывает взглядом.

Подобно четырехчастному построению «Пирамиды 3», моделирующему вертикальное пространство мира из четырех первоэлементов, четырехчастный цикл «Пирамиды 4» своим звуковысотным рисунком в музыкальной ткани произведения отображает горизонтальное линейное движение голосов с элементами спиралеобразного движения. Почти зримые участники и зрители действия постепенно вовлекаются в образно-экстатическое, трансовое состояние – это передает крайне повышенная звуковая экспрессия голосов хора. Рамки мира видимого как бы раздвигаются, и люди будто начинают общаться с существами потустороннего мира.

Пространственная картина расширяется за счет введения четвертого измерения – внутреннего объема, отображающего потусторонний мир. Здесь К. Чавес умело соединил элементы четвертитоновой системы, сонорные эффекты и алеаторику. Оригинальной находкой композитора в области музыкального языка является также обращение к стилю музыкального говора, отчасти напоминающего речитатив, в разных регистрах фактуры (ц. 38 т. 1 и далее).

Чавесу удается проникнуть в особенности мышления человека традиционного общества, когда грани между жизнью и сном, жизнью и смертью не ощущаются вовсе. На это указывает тот факт, что драматургическим центром сочинения становится не сам ритуал жертвоприношения – то, что в период конкисты так впечатляло и пугало даже бывалых испанских солдат, – но его следствие – контакт с божествами и духами, столь необходимый для жизни племени.

С этой целью автор сочинения использует еще один оригинальный музыкально-выразительный прием – спиралеобразное восходящее движение в хоровых партиях с элементами глиссандо, создающее впечатление ползущего и поднимающегося, расправляющего свои кольца – как бы раскручивающегося огромного змея. Снова Кецалькоатль! В связи с образом этого божества, данным в таком ракурсе, пирамида предстает еще одной своей стороной.

В «Пирамидах» Чавеса можно ощутить некоторые особенности проявления взаимодействия архитектуры и музыки в композиторском произведении. Специфику взаимодействия этих двух видов искусств определяет то, что музыка по сути является временным искусством, а архитектура прежде всего призвана служить организации пространства. Однако, как мы увидели на примере сочинений К. Чавеса, общей идеей в данном случае является мифологическая основа, не только связывающая эти два вида искусства, но и осуществляющая связь времен и культур. Музыка при этом опосредованно подчиняется законам архитектуры и сама становится

началом, объединяющим в единое целое музыкально-акустическое и архитектурное пространство.

Очевидно, что в творчестве современных композиторов Мексики ярко проявился художественный синтез, заданный богатыми традициями индейской культуры и развитый в колониальную эпоху на западноевропейской почве. Но в XX столетии некоторые акценты в сфере синтеза искусств были переставлены самим временем: если для индейской традиционной культуры характерны песенно-танцевальные действия и музыкально-театральные представления, то в композиторской музыке на первый план в этом контексте выходят современной визуальные искусства, и прежде всего кинематограф.

Ярким примером является симфоническая композиция Ревуэльтаса «Ночь мая» (1939), которая поначалу создавалась как музыка к одноименному кинофильму. Ее прямая связь с видеорядом накладывает отпечаток и на автономное музыкальное произведение, живописующее картины индейского обряда и праздника. В сочинении ощущается образно-стилевой контраст двух сторон мексиканской культуры, связанной с западноевропейскими и индейскими корнями. Он выражается в ярком противопоставлении западноевропейской и академической музыкальной традиции конца XIX – начала XX веков и сохранившейся в отдельных племенах на территории Мексики к началу XX в. традиционной индейской музыки. Первая часть – *Molto sostenuto*, вторая – *Scherzo*, третья – *Andante espressivo* написаны в западноевропейском стиле, тогда как в четвертой части – «Ночь Юкатана» – звучности евроамериканского симфонического оркестра имитируют тембры индейских инструментов.

В каждой из четырех частей «Ночи мая», вбирающей в себя весь комплекс музыкально-выразительных средств, высвечивается особым неповторимым светом какое-либо одно из них. Интонационно-мелодическая яркость обращает на себя внимание особенно в *Molto sostenuto*, царство позднеромантической гармонии – в *Andante espressivo*, оригинальные фактурные находки, умелое сочетание гармонической вертикали с полифонической тканью и удивительное свечение оркестровых тембров – в цикле вариаций «Ночи Юкатана». С позиции оркестрового письма последняя часть этой симфонической пьесы Ревуэльтаса показывает мастерство композитора в плане использования им соединения необычных тембров. Индейские ударные инструменты сочетаются в партитуре с медными духовыми европейского оркестра, имитирующими в глассандо звучание майяских труб.

В четвертой части «Ночи мая» представлено моторно-экстатическое начало – это образ индейца, на который указывает доминирование в звучании симфонического оркестра характерных тембров идиофонов и мембранофонов (ксилофоны, малые барабаны), а также введение целого ряда индейских инструментов (палки, барабаны) и использование тембровых остинато группы медных духовых инструментов, особенно тромбонов. Благодаря таким приемам в последней части наиболее ярко раскрывается танцевальная основа тематизма всего произведения, связанная не только с индейской, но и с европейской, метисной и евроамериканской составляющими музыкального материал. По

способам обращения к теме художественного синтеза как одной из сторон культурного синтеза и обработки материала данное сочинение близко таким произведениям современников С. Ревуэльтаса, как балет «Пааль Каба» гватемальского композитора Р. Кастильо (Танец воинов).

Усложнение музыкального языка и использование различных техник музыкальной композиции в сочетании с развитием мультимедийных технологий в последней трети XX века повлекли за собой непосредственное обращение современных композиторов к мультимедийным технологиям и визуальным техническим средствам реализации авторского замысла. В результате в академической музыке возникло так называемое аудиовизуальное направление. Одной из его ветвей стала программа «Увидеть музыку» («Music para ver»), которая появилась в творчестве двух известных латиноамериканских мастеров – художника и кинематографиста из Венесуэлы Гильермо Эскалона и композитора музыковеда из Гватемалы Игора де Гандариаса.

В творчестве мексиканских композиторов второй половины XX – начала XXI веков также имело место новаторское соединение видеоряда и музыки. Одним из проявлений этой тенденции стало кинопроизведение «Пополь Вух Майя» (2004) двух мексиканских авторов – композитора, пианиста Эухенио Туссена и кинематографиста, оператора Хорхе Косио. В нем реализуется такая характерная черта как синхронное и несинхронное сочетание музыки и визуального текста в соответствии со сценарным планом. Основное содержание аудиовизуального ряда заключается в передаче образов майяской архитектуры и скульптуры на фоне мексиканской природы.

Музыкальное произведение Туссена «Пополь Вух майя», которое легло в основу аудиовизуального, написано в жанре симфонической поэмы из десяти контрастных частей. В нем доминирует эпический тип экспрессии с драматургией контрастного типа (характерны динамический, темповый, фактурный и особенно тембровый контрасты), кульминация приходится на шестую часть. Каждая часть отличается собственным типом экспрессии (вторая, пятая, седьмая и восьмая – лирические; третья – скерцозная, первая, четвертая, шестая, девятая и десятая – танцевально-эпические) и имеет собственное ведущее музыкально-выразительное средство (первая, четвертая, шестая – ритм; вторая, пятая – гармоническая вертикаль; третья – мелодия). Оркестровые приемы в отдельных эпизодах и частях напоминают аналогичные в «Индийской симфонии» Чавеса (шестая часть), «Сенсемайя» (первая часть) и «Ночи майя» (вторая, третья, четвертые части) Ревуэльтаса. В целом применяемые музыкально-выразительные средства (прежде всего гармония, фактура, оркестровка) соответствуют стилю индихенистских симфонических произведений Чавеса и Ревуэльтаса, поэтому Туссена можно по праву назвать последователем этих великих мастеров XX столетия и продолжателем традиций академической мексиканской музыки.

В результате развития линии синтеза искусств в творчестве мексиканских композиторов XX – XXI веков был осуществлен переход от создания в музыкальных произведениях образов синтеза искусств к их реальному аудиовизуальному соединению.

Список литературы:

1. Гарса де ла М. О религиозном значении пластического искусства майя [Электронный ресурс] / М. де ла Гарса. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya.html> – Загл. с экрана.
2. Ершова Г.Г. Древняя Америка: полет во времени и пространстве. Мезоамерика [Текст] / Г.Г. Ершова; отв. ред. Н.М. Чуличкова. – Москва: «Алетейя», 2002. – 392 с.
3. Козлова Е.А. Искусство индейцев Мезоамерики накануне конкисты [Текст] / Е.А. Козлова // Очерки истории латиноамериканского искусства / Редкол.: Е.А. Козлова, В.Ю. Силюнас, Л.И. Тананаева. – Ч. 1. – Москва, 1997. – С. 78-86.
4. Константинова Н.С. Театр и драматургия [Текст] / Н.С. Константинова // Культура стран Центральной Америки / Отв. ред. Пичугин П.А. – Москва: ИЛА РАН, 1993. – С. 227-242.
5. Ларин Е.А. Всеобщая история: латиноамериканская цивилизация [Текст]: уч. пособие. / Е.А. Ларин. – Москва: Высшая школа, 2007. – 496 с.
6. Лисовой В.И. Современная музыка. Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки [Текст]: уч.-метод. пос. / В.И. Лисовой. – Москва: ГСИИ, 2008. – 181 с.
7. Barrera Vasques A. El Libro de los cantares de Dzitbaltche. – Mexico, 1965. – 89 p.
8. Collaer P. Amerika. – Musikgeschichte in Bildern. B.1 L.2. Leipzig: DVFM. – 212 s.

Логинов Александр Вячеславович,
доцент кафедры социальной философии РГГУ, к.филос.наук.

Базовый доход как социальная и моральная проблема

Аннотация. В статье рассматривается введение базового дохода (безусловного основного дохода, или пособия) в контексте дискуссий о позднем капитализме (посткапитализме), проанализированы социально-экономические предпосылки данной меры, а также социальные и этические проблемы, которые связаны с реализацией данных программ. Затронуты идеи таких социальных мыслителей и публицистов, как З. Бауман, А. Горц, Г. Стэндинг, П. Мэйсон.

Ключевые слова: базовый доход, посткапитализм, поздний капитализм, прекариат, социальная политика, труд, досуг, деятельность.

Большинство наблюдателей признают, что современная экономическая и социально-политическая системы находятся в состоянии кризиса и трансформации. Нередко новое общество, которое только возникает, обозначается довольно спорным термином «посткапитализм». Английский экономический обозреватель и левый теоретик П. Мэйсон использовал этот термин в названии своей нашумевшей книги, вышедшей на английском языке в 2015 г. [9] Существуют и другие варианты обозначения этого неустойчивого

состояния: «текучая современность», «постфордизм», «капиализм катастроф», «когнитивный капитализм», «эмоциональный капитализм», «художественный капитализм», «легкий капитализм», «поздний капитализм». Поскольку о посткапитализме сложно утверждать что-то определенное, далее будем использовать термин «поздний капитализм». На этой стадии развития общества происходит трансформация прежней социальной структуры: крах старых форм государственного суверенитета, кризис представительной демократии и всех прежних форм политической репрезентации, трансформация понятий нации и класса, сегментирование и дробление традиционных общностей и групп. Поздний капитализм становится более гибким, индивидуализированным, эмоциональным, одновременно используя новые способы социального контроля. Многие явления, очевидные для капитализма, утрачивают свою очевидность, трансформируются в нечто иное, утверждают такие разные исследователи, как У. Бек, З. Бауман, Э. Гидденс, П. Мэйсон, Г. Стэндинг. Одной из проблем позднего капитализма является усиление социального неравенства. Даже, в так называемых, развитых странах уровень неравенства оказывается очень высоким. Развитие технологий, увеличение объемов производства, глобализация, как это не странно, привели не к процветанию общества всеобщего благосостояния, а к его кризису даже в тех регионах, где эта идея появилась. Неолиберальная экономическая и социальная политика привели к доминированию финансового сектора над реальной экономикой, спекулятивный капитал породил глобальную нестабильность, перенос производства в развивающиеся страны привел к деиндустриализации старых центров капиталистической системы, кризису на рынках труда. Революция в области информационных технологий, автоматизация и роботизация производства способствуют резкому сокращению рабочих мест в различных сферах. Массовая безработица становится нормальным явлением не только для отдельных депрессивных регионов, но для многих вполне успешных стран.

Еще одним новым явлением становится появление прекариата. Этот термин стал популярным благодаря одноименной книге Гая Стэндинга [11], опубликованной в 2011г, хотя первоначально был использован П. Бурдьё еще в 1980е гг. Стэндинг назвал прекариатом социальную группу (которая в некоторых странах составляет до четверти населения). Эти люди, не обеспеченные стабильной работой, помимо непосредственной оплаты труда они не получают никакой социальной защиты, в том числе пенсий и пособий по безработице, люди. Принадлежащие к этому слою часто ограничены в тех или иных гражданских правах. Прекариат достаточно разнороден: он включает различного рода фрилансеров, мигрантов, учащихся. Следует отметить, что прекариат не является классом в традиционном понимании, слишком разные профессии и виды деятельности он включает. Поэтому не очень понятен, насколько он действительно, выражаясь языком Стэндинга, он действительно «опасен». Способен ли он к согласованным действиям, подобно пролетариату классического капитализма? Безусловно, на социальном и политическом уровне все эти процессы приводят к росту недовольства, разочарованию,

непрерывной миграции, недоверию к официальной политике, разнообразным протестным движениям, росту экстремизма и насилия. Проблема обостряется еще и тем, что неолиберальные экономические и политические силы выступают за демонтаж социальной политики, сокращение расходов на социальные программы. То, что ранее гарантировалось государством, в настоящее время часто превращается в платную, для многих недоступную услугу. На этом фоне, на первый взгляд, странным является тот факт, что в последнее время широко начинает обсуждаться и продвигаться идея безусловного основного дохода (или базового дохода). Свидетельствует ли рост интереса к этой теме как на уровне различных социальных групп, так и на государственном о смене экономической парадигмы или о продолжении процессов, зародившихся в рамках капиталистической системы и закрепляет положение тех же политических сил? Эта мера во многом противоречит основным принципам конкурентной рыночной экономики, но необходимость ее вырастает из самой ее логики. Все большая часть трудоспособного населения оказывается вне трудового процесса, чтобы избежать деградации общества, необходимо обеспечить этим людям определенный приемлемый уровень жизни, также необходимо поддержать уровень потребления, от которого зависит рост производства.

Конечно, идея гарантировать каждому определенный уровень существования, свободу от унизительного и тяжелого ежедневного труда имеет довольно долгую историю, но до сих пор она оставалась красивой мечтой, утопическим проектом, в осуществимость которого мало кто верил. Истоки этого проекта исследователи находят еще в XVIII веке, в трудах Пейна и Кондорсе. Сторонники данной идеи подчеркивали именно безусловность дохода. Эта идея часто приходила в противоречие с реальной социальной политикой, проводившейся в большинстве западных стран в XXв., которая всегда предполагала определенные условия для получения тех или иных материальных пособий. Во второй половине XX в. возможность введения такого дохода стала детально рассматриваться в трудах экономистов и социологов. Стали проводиться эксперименты по введению этих пособий. В настоящее время нет единого подхода трактовке данных программ и даже единого термина, обозначающего базовый доход (basic income, Grundeinkommen, revenue de base) еще не появилось. Большинство авторов утверждают, что базовый доход подразумевает денежные выплаты, предусмотренные государством для всех граждан, без исключения, данный доход не может быть ниже прожиточного минимума. Эксперименты по частичному введению таких программ начались еще в 70-е гг., с этого времени Нефтяной фонд штата Аляска выплачивает четверть доходов от добычи и реализации нефти в виде дивидендов населению. Эти выплаты достаточно нестабильны и находятся ниже прожиточного минимума, а отдельные категории населения их вообще не получают. В ряде стран, например, в Германии выплаты осуществляются избирательно отдельным гражданам из специально созданного для этого общественного фонда. Ряд экспериментов также проводился в африканских странах, например, в Намибии. Одним из

громких событий непростого 2016г. стал референдум о введении базового дохода (в размере более 2000 евро), проведенный в Швейцарии. Большинство граждан этой страны, воспитанных в духе протестантской этики, проголосовали против нетрудовых доходов, многие комментаторы отмечали, что разрывать труд и денежное вознаграждение аморально. Данные опроса, проведенного ЕС, говорят о несколько иных настроениях: 64 % выступили за введение такого дохода, только 4 % отказались бы работать в случае принятия этой программы. Эксперимент по введению базового дохода начал действовать в 2017г. в Финляндии. Наиболее известными сторонниками этой идеи являются Гай Стэндинг, Гермиян Паркер, Сюзанна Вист, Франц Хёрман. Сторонники данного подхода к решению социальных проблем, придерживаются, в основном, левых взглядов. Соответственно обосновывается необходимость такой меры стремлением смягчить социальное неравенство, решить проблему бедности и структурной, связанной с развитием технологий, безработицы. Сверхзадачей становится конечно же снятие проблемы отчуждения труда и переход от обязательного несвободного рутинного труда к спонтанной творческой деятельности, которая не обязательно встроена в коммерческую логику рыночных отношений. Сторонниками введения этой меры являются люди творческих профессий и вовлеченные в систему образования. С другой стороны, есть и ряд аргументов вполне в духе неолиберализма. К ним можно отнести сворачивание ряда функций, которые традиционно относились к государственным. Введение данной программы, возможно, приведет к сокращению ряда адресных социальных программ, которые будут объявлены ненужными и государственных служащих, занимавшихся их реализацией. К таким программам относится пособие по безработице, образовательные стипендии, различные льготы. Действительно, в европейских странах значительная часть населения уже охвачена поддерживающей социальной политикой и введение безусловного базового дохода будет означать перераспределение средств, которые уже направлены в эту сферу. Разумеется, существует и значительное количество аргументов против такого шага. Нестабильность политической и экономической и политической ситуации не позволяет гарантировать стабильные выплаты такого рода пособия. Данная мера, скорее всего, приведет к увеличению налогов и понизит производительность труда. Консерваторы часто отмечают, что введение значительного базового дохода приведет к притоку мигрантов. Надо сказать, что во всех экспериментах безусловность этих программ все же чем-то ограничивалась. Можно предположить, что условием может стать наличие тех или иных документов, лояльность существующему социально-политическому порядку, определенный образ жизни. Неизбежно некоторые категории населения будут исключаться из этих программ, что, в свою очередь, обусловит новое неравенство. Нужно отметить, что в настоящее время все эти идеи уже переведены в практическую плоскость. Конкретные расчеты уже проведены рядом экономистов и их исследования показывают, что данная мера вполне реальна. Называются следующие возможные источники доходов: налоги, в том числе экологические, природная рента, государственная денежная эмиссия.

Сторонники базового дохода надеются даже сэкономить на сокращении государственного бюрократического аппарата, отвечающего за социальную политику. Нередко отмечают, что базовый доход, не решая основных проблем современного общества, способен породить новые, сам может стать серьезной социальной проблемой. На этическом уровне возникают следующие вопросы. Труд глубоко укоренен в социально-экономической структуре индустриального общества. По словам И. Джохадзе, является одной из мифологем индустриального общества, объединяя всех «здоровых» и «полноценных» членов социума. «Труд политически санкционируется, экономически поощряется, юридически и этически легитимируется. Вне его жизнь человека не мыслится как «нормальная» и социально приемлемая». [6, стр. 37] Моральный дискурс современного общества основан на признании труда основополагающей ценностью, с другой стороны, многие современные люди оказываются лишенными этой «роскоши» индустриальной эпохи не по своей воле. Экономика нуждается во все меньшем объеме человеческого труда. «Экономика преследует одну цель: максимум прибыли при минимуме вложений, что совсем не одно и то же самое, что дать каждому оплачиваемую работу». [7, стр. 74] В современном обществе, по словам М. Маяцкого, «труд должен перестать быть той странной штукой, к которой принуждают и которой удостаивают, которую вожделеют и от которой отлынивают». [7, стр. 75]. Что же можно предложить взамен? Для многих людей, лишенных полноценного оплачиваемого труда, возникает вопрос о приложении своих сил. Индивидуальное предпринимательство вряд ли будет ответом для всех, хотя, по мнению социологов труда, все люди сейчас, чтобы добиться успеха, должны действовать в духе индивидуальных предпринимателей или даже превратиться в маленькие «предприятия». [6, стр. 67] Конечно, существует огромное количество видов осмысленной деятельности, не связанных или не связанных напрямую с получением стабильного дохода: это образование, творчество, различные культурные инициативы, волонтерство, организация досуга, домашнее хозяйство, воспитание детей. Научная деятельность тоже все чаще вытесняется именно в сферу досуга, а значит, размываются и строгие критерии научности. Профессионализм – не самое востребованное качество в таком обществе, он уступает место креативности. «Каждый человек, который того желает – художник». [8, стр. 152] В случаях такого рода занятости базовый доход был бы желанным выходом. А. Горц и другие левые теоретики писали о возможности перехода от капиталистического труда к свободной спонтанной деятельности. [4] Однако, можно задаться вопросом о доле такого рода социально-активных людей в структуре населения. Вряд ли будет очень большой процент тех, кто разумно и сознательно использует полученные средства. Все остальные могут потратить свой базовый доход на какие-то более приземленные и иррациональные цели. Нельзя исключать и возможность и сознательного бунта против этого рукотворного рая («политики рая», как ее назвал Г. Стэндинг). Несмотря на то, что отдельные эксперименты по введению такого дохода дали положительные результаты, схожие программы по предоставлению социальных пособий отдельным категориям населения

нередко приводят к противоположным результатам, трансформируют психику людей, где вознаграждение и труд почти всегда были неразрывно связаны. Представляется, что взаимосвязь труда с вознаграждением нельзя рассматривать только как продукт определенного общества с его конкретной исторической ситуацией. Скорее эта взаимосвязь является социокультурной универсалией, ее трансформация может быть связана с фундаментальными антропологическими изменениями, появлением новых людей. Нечто похожее должно было произойти при переходе к коммунистическому обществу, на смену отчужденному труду должна была прийти спонтанная, творческая, бескорыстная деятельность. Так, к примеру, мир будущего описывался в советской научной фантастике. Как известно, всего этого так и не случилось...

Список литературы:

1. Арора П. Фабрика досуга: производство в цифровой век // Логос, 3, 2015
2. Бауман З. Возвышение и упадок труда // Индивидуализированное общество М., 2005
3. Бауман З. Текучая современность М., 2008
4. Горц А. Нематериальное. Знание, стоимость, капитал М., 2010
5. Джохадзе И. Демократия после модерна М., 2006
6. Корсани А. Трансформация труда и его темпоральностей // Логос, 3, 2015
7. Маяцкий М. Освобождение труда, безусловное пособие и глупая воля // Логос, 3, 2015
8. Маяцкий М. Континент любителей // Курорт Европа М., 2009
9. Мэйсон П. Посткапитализм. Путеводитель по нашему будущему М., 2016
10. Сидорина Т.Ю. Цивилизация труда: заметки социального теоретика СПб., 2014
11. Стэндинг Г. Прекариат: новый опасный класс М., 2014

Лучинский Юрий Викторович,
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой истории и правового
регулируемого массовых коммуникаций
Кубанского государственного университета (Краснодар),
член Союза писателей России, заслуженный деятель науки Кубани.

«Русский след» в седьмой главе «Улисса»

Аннотация. В статье исследуется одна из лакун, связанная с анализом седьмой главы романа Джеймса Джойса «Улисс». Личность генерал-губернатора Финляндии соотносится с общим контекстом произведения и общественно-политической ситуацией в Российской империи накануне революционных потрясений 1905 года.

Ключевые слова: Джойс, террористический акт, Финляндия, седьмая глава «Улисса».

Начнем с общеизвестного. Дата – 16 июня 1904 года, четверг. Время действия – с 8 утра до 3 ночи. День, вошедший в историю мировой литературы под названием «Bloomsday» («День Леопольда Блума») и ставший нарративным канонем одного из самых концептуальных романов двадцатого столетия – «Улисса» Джеймса Джойса.

Все почитатели таланта ирландского писателя знают, что дата выбрана им не случайно и маркирован автобиографической составляющей, так как именно в этот день произошло объяснение Джойса с Норой Барнакль, его будущей женой. Погода, визит короля, редакционная суэта действительно имели место в тот самый четверг, как и еще одно событие, связанное с именем генерал-губернатора Финляндии Николая Ивановича Бобрикова.

Об «Улиссе» написаны сотни научных трудов и комментариев, поэтому ограничимся только одной ссылкой на Умберто Эко, отмечавшего следующее:

«Джойс перемешивает магму опыта, которую он передает на каждой странице с абсолютным реализмом, причем в то же время каждое событие (чреватое огромным множеством исторических и культурных импликаций, привносимых словом, обозначающим это событие) обретает символические аспекты и соединяется с другими событиями посредством всевозможных связей, с которыми не смог бы совладать и сам автор, коль скоро они вверяются свободной отзывчивости читателя такими, каковы они суть. Здесь Джойс стоит перед лицом Эреба и Ночи, хтонических сил, высвободившихся из своих родных глубин; это одержимость реальностью, разъятой на атомы, и проклятие пяти тысячам лет культуры, вложенное в каждый жест, в каждое слово, в каждый факт. Он хочет дать нам образ такого мира, где многообразные события (а в книге содержится сумма культурных аллюзий: Гомер, теософ и я, теология, антропология, герметизм, Ирландия, католическая литургия, Каббала, упоминания о схоластике, но также повседневные события, психические процессы, жесты, «восточные» иллюзии, связи по родству и по выбору, физиологические процессы, запахи и вкусы, шумы и явления) сталкиваются и складываются друг с другом, отсылают друг к другу и отталкивают друг друга, словно при статистическом распределении событий, происходящих внутри атома, позволяя читателю наметить многообразные перспективы взгляда на это произведение-универсум» [1. С.229–231].

Из множества схем, предложенных для прочтения джойсовского текста, обратимся к классической схеме Стюарта Гилберта – почитателя и ученика Джойса, работавшего над переводом «Улисса» на французский язык и опубликовавшего с одобрения своего наставника эту схему в 1932 году в книге «James Joyce's Ulysses».

Оставив в стороне комментарии Гилберта по поводу значимости самой схемы и условиях ее появления, рассмотрим седьмую главе «Улисса», кодированной десятой песней гомеровской «Одиссеи».

«Название главы – «Эол» (AEOLUS).

Место действия – газета/редакция газеты.

Время действия – 12 часов дня.

Внутренний орган/часть тела – легкие.

Цвет – красный.

Символ – редактор.

Искусство/область знания – риторика.

Техника/прием воздействия – энтимема» [2. P.177].

Энтимема (enthymeme), если следовать аристотелевской «Риторике», предполагает собой сокращенный силлогизм и как нельзя лучше соответствует внутреннему ритму седьмой главы «Улисса», построенной на коллажной технике «газетного монтажа» (разбивка на короткие периоды, броские заголовки, сюжетные перебивки).

Сама по себе эта глава изучена довольно подробно даже с точки зрения фактографии, – достаточно назвать фундаментальную работу Брендона Кершнера, один из разделов которой («Newspapers and Periodicals: Endless Dialogue») посвящен газетной составляющей «Улисса» [3. P.79–128].

Однако при анализе «Улисса» до сих пор не было уделено особого внимания трем эпизодам, где речь идет о террористических актах, произошедших в Европе.

Один связан с покушением на жизнь юного императора Франца Иосифа 18 февраля 1853 года в Вене, второй – с убийством 6 мая 1882 года в дублинском Феникс-парке британского чиновника Томаса Генри Берка (он был католиком и ирландцем, а потому пользовался особой ненавистью националистов как предатель) и главного секретаря вице-короля Ирландии лорда Фредерика Кавендиша, третий – с убийством генерал-губернатора Финляндии Бобрикова в России.

Два первых эпизода так или иначе были связаны с ирландцами – в Вене императора спас адъютант ирландец Максимилиан Карл О'Доннелл. В Дублине же действовала целая подпольная группа «Ирландские национальные непобедимые», и на момент нападения количество вооруженных ножами заговорщиков доходило до двадцати.

Оба эти случая стали частью городского фольклора Вены и Дублина. В столице Австро-Венгрии Иоганн Штраус-сын написал и исполнил в честь этого события марш «Счастлирое спасение императора». В Ирландии шесть казненных «непобедимых» были причислены к разряду «мучеников за Ирландию», популярных фольклорных героев, хотя главного организатора так и не нашли.

В России ирландцев не оказалось, да и произошедшее событие интересует только историков. В джойсовский нарратив убийство генерал-губернатора попало потому, что было совершено точно в «Bloomsday» (16 июня 1904 года) и имело европейский резонанс.

Остановимся поподробнее на этом трагическом событии, так как оно имело прямое отношение не только к личности убитого, но и к газетному делу на окраине Российской империи.

Финал эпизода «Лимерик Ленехана» («Lenehan's Limerick») из седьмой главы «Улисса»:

«Or was it you shot the lord lieutenant of Finland between you? You look as though you had done the deed. General Bobrikoff» [5. P.306].

Так кем же был генерал Бобриков?

Николай Иванович Бобриков родился в 1839 году, образование получил в первом кадетском корпусе, окончил Николаевскую академию Генерального штаба, участвовал в турецкой кампании 1877–1878 годов, которую завершил в чине генерал-майора и вскоре был зачислен в свиту Его Величества.

17 августа 1898 года Бобриков был пожалован в генерал-адъютанты и назначен на пост генерал-губернатора Финляндии, а также командующего войсками Финляндского военного округа.

Обычно, говоря о наиболее проблемных территориях Российской империи, упоминают Польшу и Кавказ, но если посмотреть на газетную статистику с 1898 по 1904 годы, то есть время генерал-губернаторства Бобрикова, то картина предстает несколько в ином свете.

В Варшаве выходили восемь газет на русском языке – «Варшавский дневник» (1864–1915), «Варшавские губернские ведомости» (1867–1915), «Варшавская полицейская газета» (1868–1915), «Адресная газета города Варшавы» (1897–1898), «Варшавский листок объявлений» (1899–1901), «Привисленский вестник» (1900), «Железнодорожный курьер» (1901–1902), «Варшавский квартирный справочный листок» (1902) и «Западный голос» (1904–1906).

В Тифлисе – тоже восемь: «Кавказ» (1846–1917), «Новое обозрение» (1884–1906), «Тифлисский листок» (1886–1917), «Кавказское сельское хозяйство» (1895–1906), «Листок Кавказского офицерского экономического общества» (1896–1912), «Аргонавт» (1901–1903), «Телефон» (1901–1905), «Кавказский листок труда и объявлений» (1902–1904) и «Кавказский листок» (1903–1905).

В Великом княжестве Финляндском, вошедшим в состав Российской империи еще в 1809 году, – до 1900 года не было ни одной газеты на русском языке. Зато процветала националистическая печать, враждебно настроенная по отношению к России:

«На первых же порах управления краем, мною было замечено, что наиболее вредит Финляндии ее собственная периодическая печать. Все редакции газет ставили себе обязанностью, при каждом удобном случае, воспроизводить учение о финляндской «государственности» и напоминать, что требования и интересы Финляндии совершенно различны от требований и интересов России. В последней всегда старались видеть иностранную державу. Сведения о ней давались газетами в самом ограниченном размере, причем они печатались обыкновенно в особом отделе, который помещался на последней странице перед объявлениями. Россия часто даже не называется по имени, а отмечается, как «восточная соседка».

Все это до такой степени усвоено финляндцами, что Петербургскую губернию они часто называют Ингерманландией. К этому надо присоединить еще дерзкий и заносчивый тон, усвоенный газетами, который крайне дурно влиял на постоянных читателей. Из печати Империи систематически и тенденциозно выбиралось только то, что могло внушать нерасположение к русскому делу, к русскому народу и православно́й вере. Затем я заметил, что

крупнейшие исторические события России, ее политические торжества и т.п. никогда не делались событиями и торжествами Финляндии.

По отношению к высшим финляндским властям газеты держали себя весьма непристойно. В очень прозрачных иносказательных рассказах встречались грубые издевательства над сенаторами и статс-секретарями Финляндии. Не говорю уже о тех карикатурах, в которых они делали намеки на меня, так как все, касавшееся моей личности, я оставлял без всяких взысканий» [5. С.327–328].

Впрочем, этого не скрывают и современные финские историки. Пяйвиё Томмила и Раймо Салокангас в монографии «Известия для всех – история финской прессы» [6], указывают, что финская пресса разделялось на лояльных императору и «сторонников сопротивления», причем последние гордились замечаниями, которые они получали от цензоров, и количеством статей, которых не пропускала цензура.

Когда Николай Иванович Бобриков стал управлять Финляндией, вышел так называемый «февральский манифест» Николая II 1899 года, согласно которому на данной территории должны были действовать российские законы, а за сеймом закреплялась только консультативная роль.

Оппозиционно настроенная пресса выступила с критикой манифеста, и только за 1899 год финоязычным и шведоязычным газетам было выписано 47 предупреждений, а 400 статей были запрещены к публикации. Всего же за период 1898 – 1905 годов была приостановлена деятельность 46 периодических изданий, а 26 газет были закрыты.

При этом следует отметить и тот факт, что на единственную русскоязычную газету в 1905 году приходились 14 шведоязычных газет и 61 финноязычная газета.

Вопрос о создании официальной газеты на русском языке был решен «Высочайшим повелением 31 мая 1899 года <...> по всеподданейшему ходатайству Финляндского Генерал-губернатора» [Несколько слов о русском органе в Финляндии: ФГ, 1900].

Однако первый номер «Финляндской газеты» вышел только в субботу 1(13) января 1900 года в Гельсингфорсе (в настоящее время – Хельсинки) под редакцией Ивана Александровича Баженова (1846–1915), известного журналиста, редактора и деятеля русского национально-монархического движения.

В редакционной статье под названием «Задачи «Финляндской газеты»» было, в частности, заявлено, что она:

«Главною своею задачей она ставит проведение в среду финляндцев тех убеждений, в силу которых тесное единение Финляндии с прочими частями России только тогда окажется прочным и непоколебимым, когда будет осознана общность интересов, когда сограждане поймут друг друга и станут делить горе и радости совместной политической судьбы <...>

«Финляндская газета», как орган правительственный, входить в пререкания не будет, но она с полной настойчивостью не преминет восстанавливать факты, если они будут ложно истолкованы или неверно

освещены. Только таким путем возможно будет осуществить пожелание, высказанное Генерал-Губернатором в ответ на обращенное к нему приветствие лиц, присутствовавших при освящении помещения редакции и типографии «Финляндской газеты», 23-го декабря истекшего года: «Да послужит газета наша делу мира и упрочнению взаимного доверия» [7].

Помимо создания «Финляндской газеты» Бобрикову удалось:

«Не только обессилить на половину шведоманов, не только выдвинуть на авансцену более благоразумные элементы местного населения, не только ввести военную реформу, упразднить финские войска, упрочить государственный язык в крае, открыть в него двери русским служащим, подготовить реформу монеты, обеспечить железнодорожную связь Финляндии с Империей, наконец, – широко поддержать русское население, православие и русскую школу, но, твердо и неуклонно во всем проводя и исполняя Высочайшие предначертания, совершить и целое множество второстепенных дел, один перечень которых потребовал бы целого газетного листа» [8].

И все-таки шведоманы смогли нанести ответный удар:

«3-го (16) июня, в четверг, в день, когда <...> Генерал-Адъютант Бобриков вступил на площадку среднего этажа, откуда по коридору влево вел ход в залу сенатских заседаний, в него, со ступеней ведущего наверх марша лестницы, находившимся там ранее лицом произведено было три выстрела из револьвера» [9].

Спасти Николая Ивановича Бобрикова не удалось, а нападавший (финский швед), чья личность вскоре была установлена, предпочел застрелиться.

«Убийца, совершивший столь гнусное злодеяние, оказался <...> сыном уволенного в 1900 году в отставку сенатора Шаумана. Благодаря прежней своей службе в Сенате в должности сверхштатного копииста и продолжавшихся частых посещений Сената, Шауман имел возможность, не возбуждая ничьего подозрения, пройти в здание Сената боковым ходом и, через помещения экспедиций, выйти на площадку главной лестницы, где он и поджидал приближения Генерал-Губернатора. <...> Так погиб от руки гнусного злодея человек, совершивший великое государственное дело, положивший прочное начало скреплению финляндской окраины с ядром Великого Русского Царства, достижению высших государственных целей и на благо самой Финляндии» [10].

После убийства Бобрикова Евгений Владимирович (он же Эйген Вальдемар) Шауман стал национальным героем Финляндии, на месте покушения в коридоре Сената появилась мемориальная доска, гласящая, что он «отдал жизнь за свою страну», а могила Шаумана в Порвоо – местом поклонения для многих финнов.

В 1906 году – в разгар революционных потрясений – Николай II пошел на предоставление Финляндии широкой автономии, многие оппозиционеры вернулись во власть, громкий теракт вскоре был забыт в череде многих, сотрясавших Российскую империю, а имя генерала Бобрикова предпочитали не вспоминать.

Память Джеймса Джойса оказалась надежнее, и упоминание события, связанного с убийством генерал-губернатора Финляндии, стало составной частью седьмой главы «Улисса», вписавшись в общий поток романного нарратива.

Список литературы:

1. Эко У. Поэтики Джойса / Умберто Эко; Пер. с итал. А. Коваля. – СПб.: Симпозиум, 2003.
2. Gilbert S. James Joyce's Ulysses: A Study. – L.: Faber & Faber, 1932.
3. Kershner R.B. The Culture of Joyce's Ulysses. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2010.
4. Joyce J. Ulysses. – L.: Wordsworth Classics, 2010.
5. Бородкин М.М. Из новейшей истории Финляндии: Время управления Н.И. Бобрикова. – СПб. Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905.
6. Tommila P., Salokangas R. Sanomia kaikille – Suomen lehdistön historia. – Helsinki: Edita, 1998.
7. Финляндская газета, 1900 (1(13) янв.), №1.
8. Финляндская газета, 1904 (6 (19) июня), №87.
9. Финляндская газета, 1904 (5 (18) июня), №86.
10. Финляндская газета, 1904 (5 (18) июня), №86.

Лыткина Оксана Ивановна,
доцент Высшей школы перевода
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
кандидат филологических наук, e-mail: Lytkinao@list.ru;
Пономарева Анна Юрьевна,
главный редактор журнала «Bright live»,
e-mail: ponomareva201@yandex.com.

Историко-этимологический анализ лексем-номинантов концепта «Haus» в немецком языке

Аннотация. В статье представлен сравнительно-исторический и сравнительно-типологический анализ лексем-номинантов немецкоязычного концепта «Haus» (на материале этимологических словарей конца XIX – XX веков). Авторы подробно останавливаются практически на всех известных современной науке значениях понятия, приводя их в историко-культурном контексте.

Ключевые слова: лексема, немецкий язык, этимология, филология, лингвистика, историческое языкознание.

Одним из ключевых образов в любой культуре является образ Дома. Исследователями в научной литературе неоднократно отмечалось, что образ Дома выражает представление о жизненно важной для любого языкового коллектива оппозиции свой – чужой, что человек, создавая Дом, уподобляется самому Богу, чувствуя себя творцом, созидателем мира и т.д. образу Дома

(Haus) отведена особая роль в культуре и менталитете немцев. Г. Гачев, рассуждает о немецкой классической философии, отмечая роль модели Дома в немецком менталитете: «Дом, Haus — универсальная модель для всего в германской ментальности. Всякое существо и вещь понимаются как структура. Структурализм в науках имеет свое происхождение в «Критиках» Канта. Как он сам объясняет свой замысел: он приступает закладывать ФУНДАМЕНТ для здания будущей возможной метафизики, подводит ОСНОВАНИЕ ей. И Хайдеггер писал про ДОМ Бытия. И Карл Маркс, родившийся в Германии, чья мысль двигалась в традиции немецкой классической философии, представлял общество как структуру, состоящую из «базиса» и «надстройки»» [1, с. 177].

В связи с вышесказанным нам представляется перспективным обратиться к историко-этимологическому анализу лексем-номинантов концепта «Haus» в немецком языке.

Пронаблюдаем этапы исторического развития слова «Haus», описанные в этимологических словарях под редакцией Й. Карлманна [3, с. 669], В. Пфайфера [6, с. 657], К. Фаульманна [2, с. 160], Ф. Клуге [4, с. 294] и Г. Кеблера [5].

Согласно словарю Фридриха Клуге, немецкое слово «Haus» в древневерхненемецком (приблизительно с 750 по 1050 гг.), а также в средневерхненемецком (приблизительно с 1050 по 1350 гг.) произносился как «*hūs*». Следует отметить, что в готском языке данное слово употреблялось только в сочетании «*gudhūs*» – «божий дом», т.е. «храм». В связи с этим хотелось бы привести цитату Г. Гачева о Боге-Доме: «...Я обратился к некоторым классическим, хрестоматийным для Германии текстам. Во-первых, знаменитый гимн Лютера *Ein feste Burg ist unser Gott* = «Наш Бог есть крепкий город». Само это фундаментальное уравнение Бога с германским бургом, городом-крепостью, дышит моделью Haus'а. Бог есть дом домов. Он – стены нашей жизни. И мы, человек, есть *Innere*, внутреннее, душа внутри этого дома. И город – строится (принцип «ургии»). Но проследим и последуем за развитием мысли Лютера: «Наш Бог есть крепкий город, / Хорошая защита и оружие; / Он высвобождает нас от всякой нужды (Not - ото всякого «Нет», Небытия, Ничто...), / Которая бы нас теперь ни поразила» [1, с. 123].

Во всех других случаях «*hūs*» заменялся словом «*gazn*», от которого происходит современное немецкое слово «*Rast, f*» – отдых, передышка, привал, остановка. Любопытно, что «дом» здесь мыслится в первую очередь как «остановка и отдых» на пути странствия, а не «закрытое, защищенное» пространство и тем более «укрепленное» сооружение. Корень «*hūs*» происходит от германского «*hūsa-*»/«*kūso*», производного от индогерманского «*(s)keu*» = *bedecken* (накрывать, прикрывать), *umhüllen* (покрывать, укутывать) [4, с. 294].

Следующие значения современного слова «Haus» даются в Большой этимологический словарь под редакцией Пфайфера: «*Gebäude*» (здание), «*Bewohner*» (житель, обитатель), «*Geschlecht*» (род), «*Hauswesen*» (домашнее хозяйство) [6, с. 657]). Происходит данное общегерманское слово от корня «*hus*», которое в VIII веке в древневерхненемецком имело значения: «*Gebäude*»

(здание), «Familie» (семья), «Hauswesen» (домашнее хозяйство), «Geschlecht» (род); в средневерхненемецком оно означало: «Gebäude» (здание), жилье – «Wohnung» (жилье), «Hütte» (хижина), «Schloß» (замок), «Rathaus» (городской совет), «Haushaltung» (домашнее хозяйство), «Familie» (семья), «Geschlecht» (род). Нетрудно заметить, что в значении происходит постепенный сдвиг от семы «люди», «жильцы дома», «люди одного рода, одной семьи» к значению «здание», так как уже в средневерхненемецком синонимический ряд со значением «здание», заметно пополняется (Hütte, Schloß, Rathaus). Примечателен также тот факт, что в современном значении слово «Familie» заменено словом «Bewohner», т.е. жильцы дома, которые, возможно, даже не связаны кровными узами. Данное наблюдение подтверждается и материалами этимологического словаря Г. Кеблера, в котором представлены следующие значения слова «Haus»: в древневерхненемецком – Haus (дом), Gebäude (здание), Wohnung (квартира, жилье), Tempel (храм), Familie (семья), Geschlecht (род), а в средневерхненемецком – Haus (дом), Wohnung (жилье, квартира), Haushaltung (домашнее хозяйство), Rathaus (ратуша), Schloß (замок), Hütte (хижина) [5]. В средневерхненемецком заметно расширяется объем лексического семы «здание» – «функциональная постройка»: «здание для правительства» – ратуша, «здание для молитвы» – храм, а также конкретизируется качество постройки: от лучшего («замок») до худшего («хижина»). Также следует отметить, что вытесняются семы «семья» и «род». Данный семантический сдвиг, вероятно, вызван ростом численности городов и социальным расслоением общества. Кроме того, В. Пфайфер, так же, как и Г. Кеблер, считает, что «прародителем» слова «Haus» послужил индоевропейский корень «(s)keus», означающий «защищенный, закрытый» (bedecken, umhüllen). Любопытно в этом отношении наблюдение Г. Гачева: «Слово немецкого языка – домоподобно: как Haus – гласный, закрытый стенами согласных: Gans, Fritz, Wolf-gang, Traum, Verstand. Слово составлено из закрытых слогов. Напротив, слово итальянского языка в теплом и сухом космосе юга – из открытых слогов: primavera, lupò, Verdi, marcato, legato...

Открытости жизни и нравов, и жилищ (колоннады, портики) – все на свету и на виду – соответствуют и открытые слоги слов. В северном же климате люди скрытны, закрывают двери в свою внутреннюю жизнь, где сосредоточиваются, как у своего очага; они более формальны в отношениях, сдерживают эмоции и прячут их, как душу за стенами тела, — подобно тому, как они оберегают гласный, окутывая его согласными» [1, с. 120].

Составитель этимологического словаря Карлманн подчеркивает, что под словом «Haus» ранее понимали прочный дом, т.е. каменный (*ein festes Haus – Steinhaus*) [3, с. 669]. Таким образом, Карлманн также выделяет в качестве основной семы «здание» в лексическом значении слова «Haus», т.е. «Haus» – это, в первую очередь, вид сооружения, созданный человеком.

Фульманн в определении значения слова «Haus» делает акцент на сему «построенное человеческое жилье» (*erbautе Menschenwohnung*) [2, с. 160]. Составитель словаря подчеркивает, что слово «Haus» происходит от слова «*khusan*» и первоначально обозначало «большое, красивое, светлое здание». В

древнесаксонском, средненижненемецком, древнеанглийском и древнескандинавском языках данное слово соотносится с «*hūs*», в средненидерландском – «*huus*», в новолатинском – «*huis*», в английском – «*house*», в шведском – «*hus*», в готском языке встречается только в сочетании «*gudhūs*» – храм божий и восходит, вероятно, к индоевропейскому корню «*(s)keus*» (закрытый) – сюда же относятся и другие немецкие слова со значением «закрывать прикрывать»: Hose (брюки), Hort (приют, убежище), Haut (кожа), Hütte (хижина), Scheune (сарай), Schuh (обувь) и др.

Итак, анализ материалов словарей под редакцией Й. Кальманна [3, с. 669], В. Пфайфера [6, с. 657], К. Фаульманна [2, с.160], Ф. Клуге [4, с. 294] и Г. Кеблера [5] показал, что исследователи в основном сходятся во мнении о том, что современное немецкое слово «Haus» происходит от древневерхненемецкого «*hūs*», являясь общегерманским. По всей вероятности, «прародителем» слова «*hūs*» послужило индоевропейское «*(s)keus*», означающие «защищенный, закрытый» (*bedecken, umhüllen*). В этом смысле слово «Haus» исторически включено в амбивалентное единство «свой – чужой»: «Haus» представляется закрытым и защищенным пространством в оппозиции к внешнему, опасному, враждебному окружению. «Защита» – это первоначальный исторически обусловленный смысл дома.

Далее наблюдается расширение семантического поля слова и его сдвиг к значениям «здание, строение», вызванный, по всей вероятности, развитием архитектуры и увеличением числа городов. В VIII веке в древневерхненемецком слово «*(s)keus*» имело следующие значения: «Gebäude» (здание), «Familie» (семья), «Hauswesen» (домашнее хозяйство), «Geschlecht» (род). В средневерхненемецком данное слово уже приобретает дополнительные оттенки смысла и означает: «Gebäude» (здание), «Wohnung» (жилье), «Hütte» (хижина), «Schloß» (замок), «Rathaus» (городской совет), «Haushaltung» (домашнее хозяйство), «Familie», «Geschlecht» (семья, род). Таким образом, в средневерхненемецком слово «Haus» расширяет свое семантическое поле за счет конкретизации значения «здание», поскольку новые семы «жилье», «хижина», «замок», «городской совет», по своей сути являются не чем иным, как вариантами одного значения: семы «жилье», «городской совет» демонстрируют сужение значения по функциональному признаку, а семы «хижина», «замок» – по качественному.

Поскольку концепт – единица ментальная, то ее описание средствами одного слова-номинанта представляется весьма затруднительным. В связи с чем представляется целесообразным обращение к историко-этимологическому анализу синонимического ряда, возглавляемого лексемой «Haus». Обратимся к синонимическому ряду с общей семой «здание».

Словарь Клуге сообщает, что «*Hütte*» (в средневерхненемецком «*hütte*», в древневерхненемецком «*hutte(e)a*») – производное от индоевропейского корня «*(s)keu*» = *bedecken* (накрывать, прикрывать) [2, с. 323]. В Словаре Пфайфера подчеркивается, что у слова «*Hütte*» помимо значения «простой, небольшой дом» есть также значение «сооружение для добычи металлов». Слово «Villa» – «загородный дом для одной семьи» – заимствованно в XVIII веке из

итальянского языка, восходящее к латинскому «vīlla» – «господский двор» [2, с. 822]. Слово «Zimmer» (в средневерхненемецком «zim(m)er», «zimber», в древневерхненемецком «zimbar», значило «строительный материал», «деревянное сооружение», «квартира», «жилая площадь» [Kluge 1975: 884]. Слово «Familie» – единство детей и родителей, родство (Gemeinschaft von Eltern und Kindern, Verwandtschaft) – восходит к латинскому «famulus» – слуга (Diener). [6]. Слово «Wohnung» – постоянное место жительства, место пребывания (fester Wohnsitz, Unterkunft), в древневерхненемецком «wonunga» (IX в.), в средневерхненемецком «wonunge» – означало «жилище», «место пребывания», «местность», «привычка, обычай». Очевидно, что существительное «Wohnung» образовано от глагола «wohnen» – иметь постоянное место пребывания (seinen ständigen Aufenthalt haben). Данное слово произошло от индоевропейского «цен(э)», что значит «стремиться к чему-либо» (streben), а позднее «желать», «любить», «быть удовлетворенным» (wünschen, lieben, befriedigt sein), а также «разрабатывать что-либо», «трудиться над чем-либо» (erarbeiten, Mühe haben), «достигать», «получить что-либо» (erreichen, gewinnen). Таким образом, развитие значения слова идет от «стремления к чему-либо» и приводит к значениям «достигать, быть удовлетворенным, быть любимым, быть привычным», а впоследствии в современном значении – «жить», «оставаться на обжитом месте навсегда») [6].

Историко-этимологический анализ лексем-номинантов является одним из методов исследования концептов. Как показывает материал исследования, обращение к этимологии слов-номинантов культурных концептов, анализ их внутренней формы позволяет уточнить содержание концепта, проследить динамику когнитивных признаков в его содержании, уточнить содержание концепта как в диахроническом, так и синхроническом аспектах.

Список литературы:

1. Гачев Г. Ментальности народов мира. - М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
2. Faulmann Karl Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache nach eigenen neuen Forschungen. Wien: Ehrhardt Karras Verlag, 1893. – 421 с.
3. Karlmann J. Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Familiennamen Limburg: Starke Verlag, Erster Band (Buchstaben A-J), 1957. – 788 с.
4. Kluge, Friedrich Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin-New-York, 1975. – 21.unveränderte Auflage – 915 с.
5. Köbler G. Deutsches Etymologisches Wörterbuch, 1995 – Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.koeblergerhard.de/derwbhin.html>. Дата обращения 11.05.2016
6. Pfeifer, W. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen H-P Erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft unter der Leitung von Pfeifer. Berlin: W. Akademie-Verlag, 1989. – 1345 с.

Лядский Владимир Георгиевич,
заведующий кафедрой гуманитарных дисциплин
и коммуникационных технологий
НАНО ВО «Институт мировых цивилизаций».

Университет в XXI веке: высшее профессиональное образование как стратегия самореализации индивидуума

Аннотация. В данной статье рассматривается роль высшего профессионального образования и анализируются требования, предъявляемые обществом к выпускнику вуза. Подчеркивается насущная необходимость активизации потенциала самообразования. Автором формулируются принципы деятельного подхода к обучению, а также указываются некоторые недоработки концепции модульного обучения.

Ключевые слова: высшее профессиональное образование, выпускник вуза, потенциал самообразования, деятельный подход к обучению, модульное обучение.

Сегодня в условиях перехода к информационному обществу роль высшего профессионального образования принципиально меняется: растущие по экспоненте темпы накопления человечеством научного и практического знания (то есть информации), резкое усложнение всех видов человеческой деятельности выдвигают новые, не сравнимые с прежними, требования к уровню подготовки специалиста, получающего диплом вуза. На практике такое положение дел имеет три последствия:

1). Значительно изменяется, в том числе и качественно, минимальный уровень овладения тем объемом знаний, которые требуются для эффективной профессиональной самореализации;

2). Усложняется достижение человеком различных умений, технологий и стратегий познавательной и практической деятельности;

3). У человека формируется мотивация к самостоятельному овладению такими знаниями и умениями, которые в результате быстрых изменений профессиональной и социальной сферы переходят из области «интеллектуально продвинутых» в разряд минимально необходимых.

Все это приводит к тому, что дидактическая технология, ориентирующаяся на качественное, осознанное усвоение студентом предлагаемого знания, овладение перечнем традиционных умений и способов деятельности, сегодня неизбежно должна дополняться такими компонентами, которые реализовывали бы активизацию у студента *потенциала самообразования*.

В подтверждение этого можно привести два аргумента:

- Во-первых, высшее образование все чаще оказывается вынужденным исправлять результат, полученный студентом-первокурсником на предшествующем этапе обучения (то есть в средней школе), причем это происходит и на уровне несформированного знания, и на уровне неовладения

умением, и на уровне отсутствия необходимых для успешного вузовского обучения общеучебных компонентов, таких, как функциональная и общеметодологическая грамотность (или скорее безграмотность);

• Во-вторых, любое высшее образование сегодня неизбежно предшествует послевузовскому, другими словами такому этапу обучения («выше высшего»), который предполагает некие дополнительные усилия со стороны выпускника вуза, некоторые «исправления» его уровня подготовки, необходимые для реального освоения глубинных пластов профессиональной деятельности. Формально такие дополнительные вливания в образования призваны реализовывать аспирантура, докторантура, система повышения профессиональной квалификации и прочие компоненты системы образовательных и научных учреждений. На деле же далеко не каждый выпускник вуза получает возможность совершенствования полученных знаний путем научных поисков и исследований.

В свете сказанного становится понятно, что система высшего профессионального образования должна не только решать свои «собственные» задачи (подготовка специалиста соответствующего профиля и уровня), но и изыскивать пути решения еще двух актуальных для общества задач: исправлять у студентов ошибки предшествующего этапа обучения и параллельно предлагать им методики самостоятельного углубления знаний на последующем этапе.

Добавив к этим рассуждениям специфику сегодняшнего уровня развития общества (переход к информационному обществу), стоящие перед высшей школой задачи можно было бы объединить в два блока:

- а) создание специальных методик получения знаний в условиях информационного взрыва, направленных на эффективное освоение и закрепление в памяти больших информационных массивов;
- б) реализация концепции *деятельностного* подхода к обучению, обеспечивающей формирование вузом такого специалиста, который не только знает **что** делать, но и знает **как** это делать, умеет решать конкретные задачи, самостоятельно выдвигать и проверять гипотезы, уметь анализировать полученные решения.

Оба блока задач являются в настоящее время предметом исследования как теоретиков, так и практиков вузовского образования. Уже имеются и конкретные решения, в частности, множество существующих на сегодняшний день разработок по проблеме модульного обучения и междисциплинарной интеграции, позволяющих за некоторое отведенное образовательными стандартами учебное время усвоить как можно больше учебной информации.

Однако, к сожалению, эти идеи еще далеки от совершенства, как в теоретическом, так и в практическом плане. Так, например, одной из явных недоработок концепции модульного обучения является то, что оно, делая акцент на структурировании учебного материала в виде самостоятельных законченных блоков, совершенно явно зачеркивает задачу достижения целостности знаний и представлений студентов. А в большинстве случаев методическая реализация концепции модульности обучения не идет далее

формального названия модулем того, что традиционно именовалось разделом курса, а выходные параметры (студент должен знать..., уметь..., овладеть... и т.п.), определяемые по каждому модулю отдельно, не складываются на выходе в то целое, которое задано учебными и образовательными стандартами.

Еще сложнее обстоит дело с междисциплинарной интеграцией, имеющей целью формирование в сознании студентов целостных представлений и знаний об окружающем мире. Как отмечают многие авторы существующих на сегодняшний день исследований данной проблематики, методологический арсенал междисциплинарной интеграции включает в себя в основном вводные и обобщающие лекции и, пожалуй, единственный на сегодняшний день учебный курс, повсеместно названный «Концепции современного естествознания» (КСЕ). Такой курс, предлагая студентам-гуманитариям вместо традиционных физики, химии, высшей математики и ряда других дисциплин некий общий и достаточно беглый обзор, на самом деле реализует принцип обучения замещающего типа. Однако такое замещение крайне неполноценно: падая на неподготовленную почву (в силу того, что знания по естественно-математическим дисциплинам у большинства выпускников средней школы крайне слабые), КСЕ не вызывает у студентов часто ничего, кроме отвращения к данной области человеческого знания. По большому счету КСЕ следовало бы читать вовсе не гуманитариям, а студентам естественникам после прочтения соответствующих курсов математики, физики, химии, сопротивления материалов, теоретической механики и т.п. В этом случае такой курс мог бы полноценно «собирать целое из частей», выполняя функцию агрегирования, синтеза разрозненных знаний студентов.

Еще одной, обозначаемой многими практиками образования проблемой, обусловленной необходимостью более компактного и эффективного изложения материала, является проблема соотношения фундаментального и прикладного в вузовском образовании. Эта проблема заключается в том, что блоки фундаментальных дисциплин отдалены по времени от прикладных: фундаментальные знания забываются студентами к тому моменту, когда они должны быть востребованы прикладниками.

Стоящая здесь задача видится как достижение максимальной ориентированности фундаментального базиса на потребности учебных дисциплин профессионального блока. Эта проблема сливается практически без «пограничной территории» с проблемами методики изложения материала в рамках отдельных курсов: как конкретно сформировать у выпускника вуза те или иные умения, какую последовательность изложения материала следует принять, какие задачи, задания, упражнения использовать, какие формы контроля применить, то есть все то, что традиционно излагается в разрабатываемых вузовскими преподавателями учебно-методических комплексах.

Но наверное, самое главное направление, по которому должно было бы развиваться в идеале высшее профессиональное образование – это его деятельностная ориентированность. Однако практически во всех исследованиях, посвященных этому вопросу, звучит озабоченность тем, что до

удовлетворительного решения проблемы деятельностной ориентированности вузовского обучения еще очень далеко: к примеру, сегодня практически повсеместно студенты, прошедшие курс обучения иностранному языку в вузе, совершенно не умеют ни говорить, ни писать на этом языке. Студенты в большинстве случаев решают в стенах вузов задачи, лишь имитирующие реальные профессиональные. Речь, таким образом, идет о *качестве* овладения профессиональной деятельностью. Именно стремлением решить эту назревшую в нашем высшем образовании проблему, а не только формальная ориентация на двухступенчатую образовательную систему западных стран, и объясняется возникновение программ магистерской подготовки в наших вузах, которые за традиционные 5 лет обучения не доводили студентов до требуемого уровня специальной подготовки.

Нельзя не упомянуть и об имеющей сегодня место проблеме формирования у студентов вузов отношения к получаемому высшему образованию как к ценности. Сегодняшнее высшее образование стало массовым. Это, наряду с положительными аспектами, привело и к множеству отрицательных последствий, в частности, к девальвации значимости образования. В связи с этим становится неизбежным включение в образовательные схемы неких составляющих, актуализирующих ценность высшего образования, являющихся средством осознания и глубокого понимания окружающего мира, средства поиска своего места в нем, стратегии профессиональной и социальной реализации, которая позволяет человеку достичь гармоничного равновесия с этим миром и с самим собой.

В заключение хочется сказать вот о чем. Как отмечают многие исследователи образовательных проблем, российское образование в настоящее время развивается на новых методологических основаниях, определенных в виде гуманистической парадигмы, предполагающей признание саморазвития человека как высшей ценности. При этом личностно ориентированный подход рассматривается в качестве альтернативы традиционно социоориентированному. Но личность не может развиваться, реализовывать свои возможности и способности, самоутверждаться и самосовершенствоваться вне социума, вне взаимосвязей и взаимодействия с другими людьми. Следовательно, возникает сложная теоретическая и практическая проблема: необходимо разработать и создать в пространстве образования для каждого человека такие условия своей жизни и своей деятельности, прежде всего профессиональной, чтобы у него сформировались потребность, готовность и способность к конструктивному диалогу с природой и обществом, творческому созиданию.

Список литературы:

1. Гильманов А.З., Муратов Т.К. Основные требования работодателей к выпускникам вузов гуманитарного профиля // Регионология, 2009, №3, 2015
2. Мухин Л.Н., Павленко А.В. Отношение работодателей к выпускникам ВУЗов на примере города Томска // URL: <http://www.cstv.tsu.ru/res/otnoshenie.pdf>

3. Карпухина Е.А. Работодатель и работник — новые требования и новые ожидания (небольшое предисловие к проведенным исследованиям) // URL: <http://www.socpolitika.ru/files/3821/Predislovie.pdf>

4. Метляева Т.В., Мастренко Ю.П., Раменская Д.И. Исследование имиджа выпускника вуза с учетом требований рынка труда (на примере выпускника вгуэс). Современные проблемы науки и образования, выпуск №1 (часть 2), 2015

Маврина Валентина Юрьевна,
аспирант Российской академии Гнесиных,
e-mail: kofevalka@mail.ru.

Развитие творческих способностей участников летних компьютерных школ

Аннотация. В статье на примере развития музыкальных способностей у школьников, участников летних компьютерных школ, рассматривается проблема развития творческих способностей подростков. Автор кратко описывает проведенный им в 2015 – 2016 годах педагогический эксперимент, опиравшийся на дополнительные занятия по музыкальным дисциплинам и постановку мюзикла на базе летней компьютерной школы в Костромской области.

Ключевые слова: подростковая педагогика и психология, дополнительное музыкальное образование, развитие музыкальных способностей, развитие творческих способностей, летняя компьютерная школа.

В педагогической литературе проблеме творческого развития школьника, помимо других актуальных направлений, существующих в современной педагогике, уделяется достаточно много внимания. Это связано с рядом процессов, происходящих и в современном образовании, и в развитии современного ребенка в целом. Формирование и развитие отдельных творческих способностей и в целом креативности в настоящее время является одним из наиболее прогрессивных направлений в сфере школьного образования, о чем свидетельствует постоянно растущее количество дополнительных кружков и курсов для учащихся.

С одной стороны, насыщенность образовательных направлений, возможность выбора наиболее подходящей для школьника предметной области предполагает, что всестороннее развитие подростка на данный момент возможно и доступно. С другой, формирование набора дополнительных общеразвивающих занятий педагогами и выбор из них подходящих дисциплин школьниками чрезвычайно сложны. Часто перенасыщенность разнообразными технологическими новшествами, подразумевающими усиленное умственное и интеллектуальное развитие, ведет к автоматизированности, концентрации на каком-то одном принципе развития в ущерб другому, возможно, не менее важному. К примеру, эстетическому, творческому, креативному.

В современной педагогике существует несколько подходов к проблеме творческих способностей. Наиболее конкретизированными из них являются три. Самый категоричный заключается в отказе принимать существование самих творческих способностей и предложении заменить это понятие понятием «черт творческой личности» [1], к которым относят такие качества личности, как чувствительность к проблемам, независимость в неопределенных и сложных ситуациях.

Второй подход опирается на креативность, полностью самостоятельную и не зависящую от интеллекта. Я.А. Пономарев рассматривает творческий акт как включенный в контекст интеллектуальной деятельности по следующей схеме: на начальном этапе постановки проблемы активно сознание, затем, на этапе решения, активно бессознательное, а отбором и проверкой правильности решения (на третьем этапе) вновь занимается сознание [5].

Третий подход основывается на представлении о том, что именно высокий уровень интеллекта предполагает высокий уровень наличия творческих способностей, и наоборот. При этом исключается возможность творческого процесса как специфической формы психической активности.

В данной статье речь пойдет о возможностях развития музыкальных способностей у школьников, занимающихся точными науками.

Развитие музыкальных способностей и формирование художественно-образного мышления является одной из важных проблем, которая освещается во многих работах современных исследователей [4]. Однако при все большем повышении уровня креативности и творчества подростков педагогические способы обнаружения у них музыкальных способностей практически отсутствуют. А следовательно, это сопряжено с риском не заметить творческий потенциал школьника, и тем самым не дать возможность развивать его в дальнейшем.

«Опасность использования оценочной шкалы как фильтра в том, что можно проглядеть или не поощрить тех учеников, кто обладает талантом иного рода, чей интеллект тяготеет к менее очевидному и более интуитивному, если мы используем экзамены, как фильтр, то рискуем задуть креативность прежде, чем ей представится случай развиться» [6, с. 71]. Эта цитата из работы Салмана Хана, на наш взгляд, ставит очень важную проблему поиска творческого начала в каждом ребенке. Именно этот поиск творческих способностей и его нахождение в современных детях, на мой взгляд, имеет первостепенное значение для дальнейшего развития личности.

Салмон Хан, создатель «Академии Хана», основанной на развитии системы получения дополнительного бесплатного образования для детей и взрослых, является не просто первооткрывателем в образовательной системе видео-уроков, но и креативным интерпретатором традиций, сложившихся в современном обучении. Его творческий подход ко всей образовательной структуре через собственное восприятие в сочетании с мнением и принципами предшествующих новаторов в педагогике заставляет задуматься о пересмотре всей образовательной структуры и, в особенности, обращения внимания на важность творческих способностей каждого школьника.

Известно, что школьники, в достаточно раннем возрасте уже выбравшие деятельность, которой они хотят заниматься, как правило, отдают все свободное время именно развитию данного перспективного направления. И родители, по понятным причинам, только способствуют этому желанию. Однако, на наш взгляд, в трудоемком деле нахождения и развития какого-то одного предметного направления очень важно иметь компенсирующую познавательную и в тоже время расслабляющую деятельность, которая могла бы включать, с одной стороны, элементы морального и психологического отдыха, и с другой стороны, возможность узнавать новое и развивать творческие навыки и способности.

Возникает вопрос, какая дополнительная деятельность могла быть привлекательной для школьников, занимающихся каким-то одним направлением?

На наш взгляд, прямо противоположная.

Деятельность, не связанная с привычной затратой сил, формирующая способности и интересы совершенно другого направления в образовании.

Сфера музыкального образования у современных школьников пользуется большой популярностью. Однако в силу нехватки времени для специального обучения музыке школьники, как правило, предпочитают скорее либо самостоятельное музыкальное развитие (часто с помощью компьютерных программ, аудио и видеоуроков в интернете и т.п.), либо занятия в кружках и частные уроки с преподавателем.

Педагогический эксперимент, проведенный автором статьи в условиях работы с участниками летней компьютерной школы на базе Летней базы г. Судиславля Костромской области в 2015 и 2016 годах, был направлен на развитие творческих способностей у школьников, специализирующихся на точных науках, а именно программировании, был направлен на развитие творческих способностей школьников. Главной задачей было создание трех музыкально-театральных направлений в досуговой деятельности школьников. Первым направлением стала постановка мюзикла «Оливер Твист» (2015). Второе направление включало в себя занятия по композиции и прослушиванию музыки с комментариями, третье предполагало обучение игре на фортепиано (2015–2016).

Остановимся более подробно на втором направлении (занятия по композиции и прослушиванию музыки).

Известный педагог и исследователь А.Н. Лук, рассуждая на темы наличия и развития творческих способностей, опирается на подробное изучение психологической литературы, на основе которой автор выделяет специфику творческих способностей [3]. Среди характерных признаков развития творческих способностей, наиболее заинтересовавший нас звучит, как «способность легко ассоциировать отдаленные понятия» [2].

Действительно, применение ассоциативного принципа в работе нередко помогает в решении самых разных задач. Поэтому мы решили воспользоваться именно данным принципом в организации одного из музыкальных направлений нашего педагогического эксперимента, проведенного в рамках дополнительных

музыкальных занятий в Летней компьютерной школе. Эксперимент заключался в развитии творческих (музыкальных) способностей у школьников в музыкальной деятельности. Важно отметить, что процесс погружения в музыкальную сферу происходил во внеурочное время, тогда как в основное время школьники занимались точными науками, а именно программированием.

Принцип ассоциации как мотивационного фактора развития творческого развития школьников стал основой для одного из музыкальных направлений в эксперименте, а именно – программы прослушивания музыки.

Главной целью занятий по прослушиванию музыки стала мотивация подростков к развитию их музыкальной эрудиции. В связи с этим предполагаемый ход обучения по данной программе поставил перед нами следующие задачи:

- 1) прослушивание двух – трех музыкальных композиций, относящихся к разным стилям и эпохам;
- 2) представление / изложение своего собственного мнения об этих композициях;
- 3) по возможности запоминание примерных сведений об этих композициях.

В процессе работы использовались такие методы, как метод размышления о музыке, метод эмоциональной драматургии, метод личностного осознания смысла музыкального произведения. Данные методы непосредственно связаны с анализом музыки и музыкального содержания.

Материал четырех занятий, проведенных во время уроков музыкальной композиции, подбирался по принципу контрастности. Два или три произведения, демонстрируемые на одном уроке, должны были отличаться по стилю, эпохе, музыкальной ткани и пр.

Разрабатывая программу в целом и план каждого занятия, мы предполагали, что результаты проделанной работы мы заметим на втором, а то и на третьем занятиях. В термин «результат» мы вкладывали значение того, что школьники не боятся слушать музыку, размышлять о ней, делать собственные выводы и не бояться их озвучивать.

Однако, результаты начали проявляться уже на первом занятии. Школьники не только продемонстрировали высокий культурный уровень того, как надо слушать музыку, испытывать уважение к аудитории и впитывать музыкальный материал, но и высокий уровень интеллектуального размышления, рассуждения на тему услышанного. Каждый стиль музыки, прослушиваемый школьником, вызывал у них интерес и внимание. Даже достаточно длительные композиции воспринимались с должным интересом и уважением. Возможно, данный приятный факт был связан с постоянным разнообразием стилей и, конечно же, с общей воспитанностью, образованностью школьников.

В данном педагогическом эксперименте участвовали школьники, обладавшие высоким уровнем интеллектуального развития и изучавшие такую сложную область, как программирование. Успешному прохождению педагогического эксперимента по развитию творческих их способностей,

помимо общего интереса к музыкальному направлению, способствовал технический, математический склад ума. И деятельность, прямо противоположная основному направлению в развитии школьника, вызывала у него еще большую заинтересованность и внимание. Кроме того, школьник не только изучал новое для себя направление, но и отдыхал от загруженности основной дисциплиной.

Таким образом, по результатам эксперимента, мы пришли к определению творческих способностей как одного из факторов интеллектуально развитой личности, стремящейся к самоусовершенствованию.

Список литературы:

1. Линде Н.Д. Основы современной психотерапии. М: Академия, 2002. 208 с.
2. Лук А.Н. Психология творчества. М.: Наука, 1978. 127 с.
3. Лук А.Н. Теоретические основы выявления творческих способностей: научно-аналитический обзор. – М.: ИНИОН, 1979. 37 с.
4. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Теория и практика: учебник для студентов муз. фак. учреждений высш. пед. проф. образования / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова; под ред. Г.М. Цыпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. 384 с.
5. Психология творчества: школа Я.А. Пономарева. Под ред. Д.В. Ушакова. М: Институт психологии РАН, 2006. 624 с.
6. Хан С. Весь мир – школа. Преобразованное образование. М.: Классика XXI, 2015. 176 с.

Матущак Олеся Сергеевна,
аспирант Российской государственной специализированной
академии искусств, член Союза художников России,
Московского Союза художников, Товарищества живописцев,
Международного художественного фонда, e-mail: inelsk@gmail.com.

***Изменение сюжетов русской живописи под влиянием художников –
педагогов Императорской Академии художеств***

Аннотация. В статье рассматривается становление и формирование методов преподавания в русской Императорской Академии художеств. Особое внимание уделяется возникновению идеи «национального русского» искусства. Исследуются педагогические методы И.Н. Крамского, деятельность Н.П. Крымова в связи с возникновением тональной школы живописи.

Ключевые слова: изобразительное искусство, живопись, русская живопись, художественная педагогика, методы преподавания изобразительного искусства.

Актуальность темы данного исследования обусловлена назревшей необходимостью изучения исторических методов преподавания

изобразительного искусства на материале русской живописи XVIII – первой половины XX веков как значительного явления в русской художественной культуре. Рассмотрим эту проблему в историко-художественном контексте.

Создание Императорской Академии художеств и заимствование методов преподавания. Императорская Академия художеств (1757 – 1918) была основана Петром I и просуществовала до его упразднения правительством РСФСР.

Незадолго до своей кончины Петр I подписал указ «об академии в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатным художествам». Таким образом, после смерти Петра возникло художественное отделение Академии наук.

К середине XVIII века один из основателей Академии Иван Иванович Шувалов (русский государственный деятель, основатель Московского университета и Академии художеств) представил императрице Елизавете Петровне предложение о необходимости завести «особую трех знатнейших художеств академию». Он предложил открыть ее в Москве, при задуманном им университете. Академия была учреждена в Санкт-Петербурге, хотя первые шесть лет числилась при Московском университете.

Учебное заведение размещалось в особняке Шувалова на Садовой улице. С 1758 года здесь началось преподавание. Личные средства Шувалова помогли сразу высоко поднять авторитет Академии, от Елизаветы Петровны Академии предоставлялось всего шесть тысяч рублей в год. Шувалов пригласил из-за границы педагогов – художников из Франции и Германии, подарил Академии свою художественную коллекцию, которая размещалась некоторое время в особняке Шувалова, положил начало академической библиотеке и музею, набрал первых учеников. Надлежащая организация Академии стала возможной со вступлением в нее русского архитектора Александра Филлиповича Кокоринова. Шувалов и Кокоринов считаются основателями Академии.

В первые годы деятельности учебный курс составлял девять лет и включал изучение искусства гравюры, портрета, скульптуры, архитектуры. С 1760 году лучших выпускников стали отправлять на стажировку за границу на казенные средства.

В 1764 году Екатерина II утвердила Устав и штаты Академии художеств, бюджет учебного учреждения был увеличен до 60 тысяч рублей.

С 1764 по 1817 годы продолжалось строительство для Академии специального здания, отделка интерьеров затянулась до 1817 года, здание расположено на Васильевском острове, Университетская набережная, 17, архитекторы Ж.Б. Валлен-Деламот и А.Ф. Кокоринов.

Процесс обучения. Курс обучения для художников всех специальностей делился на пять разрядов, или классов. Низшей пятой ступенью обучения было рисование орнаментов и оригинальных голов (копирование «оригиналов») (маски и орнаменты), в четвертом разряде копировали с «оригинальных фигур», в двух следующих – с гипсовых голов и фигур, после всего вышеперечисленного художники допускались в первый высший разряд – натуральный класс. Два низших разряда составляли Воспитательное училище, три

высших собственно Академию художеств. С переходом в Академию начиналась специализация по классам живописи, скульптуры и гравирования. В учебном заведении много внимания уделяли общеобразовательным предметам: астрономия, иностранные языки, география, мифология, история. В каждом разряде учились три года, поэтому и прием в воспитательное училище осуществлялся раз в три года. В низший пятый разряд принимались мальчики пяти - шестилетнего возраста. Поэтому, как правило, полный курс обучения составлял пятнадцать лет. Позже, с начала XIX века, в училище поступали в возрасте восемь – девять лет, и срок обучения составлял двенадцать лет.

Академизм. С 1800 года Академию возглавлял богатый меценат Александр Сергеевич Строганов (русский государственный деятель, президент Императорской Академии художеств.) В этот период появились медальерный и реставрационный классы, в качестве вольноприходящих слушателей в Академию стали допускать крепостных. Молодых художников посылали за границу.

В 1812 году Академию причислили к министерству народного просвещения. (Министерство народного просвещения – центральное государственное учреждение в Российской империи, руководившее учреждениями народного просвещения и науки). Алексей Николаевич Оленин – президент Академии в 1817 году издал «Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств в 1764-1829 гг.» Эстетика и академизм – основные тенденции при Оленине.

Финансовое положение Академии упрочилось после ее передачи в ведение министерства императорского двора, государственного органа Российской империи, занимавшийся обеспечением деятельности императорского двора и выполнявшей ряд других функций, которому кроме Академии художеств подчинялось также Московское художественное общество. Увеличившиеся средства позволили более регулярно отправлять пансионеров за границу.

Пансионером мог стать лучший ученик, окончивший курс Императорской Академии художеств в России с Большой золотой медалью. Выпускник получал содержание на время дополнительного совершенствования, как правило, за границей.

Первыми пансионерами считаются архитектор Василий Иванович Баженов (1760, Париж) и художник Антон Павлович Лосенко (1760, Париж и Рим), архитектор Иван Егорович Старов (1762, Париж и Рим). Устав Академии с правилами о пансионерах датируется 1764 годом. В XVIII веке пансион выплачивали три года, в XIX веке срок увеличили до шести лет. Исторические живописцы, скульпторы и архитекторы обычно проводили весь срок за границей, жанровые художники, баталисты и пейзажисты обычно проводили три года за рубежом, а еще три путешествовали по России. С 1893 года, после реформы Академии, живописцы и скульпторы были пансионерами в течение четырех лет, а архитекторы, граверы и пейзажисты – двух. Пансионеры освобождались от воинской повинности.

Императорское общество поощрения художеств также выплачивало пансион.

Общество было создано группой меценатов (И.А. Гагарин, П.А. Кикин, А.И. Дмитриев-Мамонов) для содействия образованию художников, развитию художественных познаний и изящных искусств. В 1821 году Л.И. Киль и Ф.Ф. Шуберт составили «Основные правила для руководства к деятельности Общества поощрения художников». Данные правила легли в основу Устава, утвержденного в 1833 году Николаем I. На пансион общества за границей совершенствовались К.П. Брюллов и А.П. Брюллов (1822), А.А. Иванов (1827)

В 1843 году было закрыто Воспитательное училище. В 1830 году Константин Андреевич Тон создал проекты новых интерьеров Тициановского и Рафаэлевского залов.

В 1859 году был создан новый устав Академии, в ней существовало два отделения: живопись и скульптура и архитектура. Вводится преподавание химии физики и математики для архитекторов. Художник, получивший Первую золотую медаль, мог быть послан за границу. Господствовала иерархия жанров. Главным считался исторический жанр: могли быть предложены сюжеты из таких произведений как «Илиада» Гомера, библия, «Метаморфозы» Овидия; древнерусские полотна базировались на раннем этапе классицизма на трех главных изданиях - «Синописис, или Краткое описание от различных летописцев о начале словенского народа, о первых киевских князьях и о житии... великого князя Владимира... и о его наследниках... до царя... Феодора Алексиевича...» [5-изд., 1762], «Древняя российская история ...» Михаила Ломоносова (1766), «История российская...» Михаила Щербатова (1770-1771)[1].

Передвижники. Отказ от классицизма и переход к национальному искусству. В 1850 – 1860 годах в противовес классическому академическому направлению в искусстве, которое прививала Петербургская Академия художеств, происходит тесное сближение с жизнью демократического искусства. За образец в этот период в Академии берется Римское искусство, произведения Пуссена рекомендуют для живописцев. Все это далеко от жизни и природы России, а в Академии получают образование талантливые люди разных сословий.

В 1863 году четырнадцать выдающихся художников (Б.Б. Вениг, Н.Д. Дмитриев-Оренбургский, А.Д. Литовченко, А.И. Корзухин, Н.С. Шустов, А.И. Морозов, К.Е. Маковский, Ф.С. Журавлев, К.В. Лемох, А.К. Григорьев, М.И. Песков, В.П. Крейтан, Н.В. Петров), претендовавших на первую золотую медаль, подали прошение в совет Академии о замене написания картины на обязательный сюжет «Пир бога Одина в Валгалле» на свободное задание. Художник сам выбирает тему. Это были уже сложившиеся художники, каждому из них было около тридцати лет, и каждый вынашивал в душе картину, которую хотел бы написать. «Одна тема для четырнадцати художников была бы большою несправедливостью и представляла бы почти лотерейною удачу, тем счастливым, чьи симпатии совпали бы с задачей. Например, на теме фантастической провалились бы все реалисты; на драме оказались бы слабыми таланты чистой пластики и красоты внешней формы; на

теме исторической провалились бы все жанристы и т.д., а между тем, предоставляя каждому выражать себя свободно, работать над собственной темой, совет имел бы возможность судить о целой личности художника и человека и мог бы вполне определить его достоинства» [3]. Молодые художники «мечтали о создании русской национальной школы живописи» [там же].

Совет Академии отказал. После отказа художники покинули Академию и организовали «Санкт-Петербургскую артель художников», затем по инициативе Григория Григорьевича Мясоедова в Москве было создано «Товарищество передвижных художественных выставок» (1870-1923) [2], к которому присоединились и некоторые члены артели. После появления передвижников новое искусство развивается так же, как передовая русская литература и музыка, что положило начало возникновению русского национального искусства.

Художник и педагог, мастер исторической, жанровой и портретной живописи Павел Петрович Чистяков воспитал поколение блестящих художников: это В. И. Суриков, В.М. Васнецов, В.А. Серов, В.Д. Поленов, М.А. Врубель. После принятия в 1893 году нового устава преподавание велось художниками-реалистами – И.Е. Репиным, И.И. Шишкиным, А.И. Куинджи, В.Е. Маковским.

Предпосылки возникновения национального искусства. В середине XIX века Россия пережила сильные потрясения: поражение в Крымской войне 1853-1856 годов, смерть императора Николая I, осуществление отмены крепостного права взойшедшим на престол Александром II (1855-1888) и другие реформы. Ощущалась острая потребность в переменах, и в обществе бурно обсуждались возможные пути развития страны.

Публикации в литературных журналах широко обсуждалось обществом. Философ и писатель Н.Г. Чернышевский писал, что искусство ценно именно тем, что оно произносит «приговор над изображаемыми явлениями», его цель – «руководить мнением общества, готовить и облегчать улучшения в национальной жизни».

Бытовой жанр в живописи передвижников. В живописи передвижников на первый план выдвинулся бытовой жанр. Главной темой стало изображение народной жизни. В то время для многих слова «реализм» и «бытовой жанр» звучали почти как синонимы.

Репин в книге «Далекое-близкое» [3] пишет, что сложносочиненная композиционная картина, для которой пишутся этюды, потеряла свою значимость, и на первый план начинают выходить уже в начале XX века – начало новой школы – «куски картин» – этюды; этюдная живая портретность (Серов) («Голова Зины Якунчиковой» писалась два месяца, а выглядит так, как будто написана в два-три дня); или «незаконченные» на взгляд поверхностного зрителя картины «Коронация Николая II»: автор как бы остановился там, где посчитал, что картина окончена, и это ее не ухудшило, автор показал зрителю свою точку зрения. В картинах: жизнь настроение и красота пластическая [там же].

Молодой Серов учился у Репина. Серов писал этюды из всех окон квартиры Репина.

Первая картина Серова – пролет моста на Москве-реке. Серов делал этюды по заданию Репина, учил правильному тональному решению и передаче материи предмета: этюды с калачом, черным хлебом и кувшином, предметы одного тона; этюд с ятаганом и черепом; этюд широкими кистями: виноград в медном тазике для варенья. Репин пишет: «Мой главный принцип в живописи: материя как таковая. Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти: я всегда преследовал суть: тело так тело» [там же].

Репин в свою очередь в юности в период обучения в Рисовальной школе общества поощрения художников находился под огромным влиянием своего педагога И.Н. Крамского, преподававшего там в 1863-1868 годах Репина волновали не только живописные пристрастия учителя, но и его общественные убеждения: идея национального русского искусства и необходимости реализма в живописи.

В этот период необыкновенное впечатление производят на Репина религиозные взгляды Крамского: в первую встречу на квартире педагога, Крамской рассказывает Репину об «искушении жизни», под влиянием Крамского Репин задумал картину «Искушение Христа в пустыне» [там же]. Религиозный перелом в морально-философском мышлении был создан Крамским. Драматические переживания Христа получают в его произведениях глубоко жизненную психологическую интерпретацию, что оказывает на Репина огромное воздействие. Крамской говорил Репину о высокой общественной роли художника, о реализме в искусстве, о «моральной сущности национального русского искусства».

(Репин приносил свои рисунки после экзаменов в Академии Крамскому, который точно указывал на малейшие недостатки, даже не видя оригинала, а академические профессора пропускали эти ошибки).

Живопись и новаторство Н.П. Крымова. Наибольшее развитие сюжетов «состояний», этюдных сюжетов русская живопись получила уже в первой половине XX века: выдающийся русский живописец Н.П. Крымов создал замечательную школу художников – новаторов-реалистов.

Крымов, развивая тему этюдов (состояний), пишет картины уже верные по тону и основную роль играет состояние природы, освещенность, время дня; он, не порывая с «изобразительными традициями предшествующего столетия, органически соединил их с достижениями новой эпохи» [4]. Художники, оказавшие влияние на творчество Крымова, – И.Е. Репин, В.А. Серов, И.И. Левитан, К.А. Коровин.

В 1926 году Крымов формулирует знаменитую теорию «общего тона» в живописи. Не цвет, а тон, т.е. сила света в цвете, - главное в живописи. Только верно взятый в тоне цвет действительно становится цветом, а не краской одухотворяется. В качестве камертона, позволяющего определить истинную степень освещенности объекта изображения, Крымов предлагает использовать огонек свечи или спички. Художник попытался теоретически обобщить классическое, окончательно сложившееся в XIX веке понимание живописи.

Н.П. Крымов считал, «что самое важное для живописца – это умение передать в произведении общее состояние среды». [4, т. 1]. Надо не только создать композицию: жанровую сцену, пейзаж, натюрморт, необходимо приложить все усилия к тому, чтобы «все было цельно, все соответствовало своим местам, а главное – «угадать» общий тон, общую светосилу, выражающую конкретное состояние природы. Эти положения наглядно демонстрирует таблица «Изменения в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток» (1934, Государственная Третьяковская Галерея). Таблица – живописное полотно, разделенное на девять прямоугольников с одним и тем же пейзажем: домик и пейзаж, написанный в разные часы суток, при разной погоде. Хотя в последнем пейзаже окно светится, в первом оно кажется довольно темным, написано окно одной и той же краской. «Таблица служила Крымову не только наглядным пособием в его преподавательской деятельности, но и убедительным аргументом в пользу его тональной теории» [там же].

Таким образом, становится очевидным, что рассмотренные методы создания живописных работ требуют досконального изучения, так как они актуальны для практики современных художников и педагогов ИЗО. Также нас может интересовать система обучения, практические методы композиционного построения: вырезание силуэтов с последующей перестановкой и компоновкой, использование отвеса при рисунке, метод разбора по тону и т.д.

Список литературы:

1. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 320 с.
2. Николай Троицкий. Культура: Искусство // Россия в XIX веке. Курс лекций. М., 1997. 398 с.
3. Репин И.Е. Далекое-близкое. Воспоминания. Захаров, 2002. 400 с.
4. Порто И.Б. Николай Крымов. Живопись, графика, театр. Серия «Искусство XXI века». В 2 тт. М., 2009. 576 с.

Мирзоев Евгений Бахлулович,
кандидат исторических наук, доцент;
место работы: ГБОУ Городской методический центр
Департамента образования г. Москвы.

Арка Галерия в Фессалониках. Проблема сасанидского влияния

Аннотация. В статье анализируется ряд общих черт в композиции арки императора Галерия в Фессалониках и триумфальных рельефов шаханшаха династии Сасанидов Шапура I. Анализ общих черт римского и сасанидских памятников приводит автора к выводу о сознательном заимствовании скульпторами Галерия ряда сюжетов и элементов композиции сасанидских памятников. Автор рассматривает эти особенности арки Галерия как проявление идеологического противостояния между двумя империями.

Ключевые слова: Шапур I, Галерий, триумфальная арка, наскальный рельеф, Сасаниды.

Арка императора Галерия в Фессалониках была возведена на рубеже III и IV веков в честь победы императора над персами. Х. Лаубшер датирует завершение арки 303 г. [1] В исследовательской литературе (см. ниже) уже обращалось внимание на сходство отдельных скульптурных рельефов арки с памятниками искусства Персии эпохи Сасанидов. Цель данной статьи – прояснить цели и причины заимствований в памятниках официального искусства, оценить их значение. Для этого необходимо сопоставить интересующие нас рельефы арки Галерия с памятниками Сасанидов.

Война Галерия с шаханшахом Нарсе была тяжелой. В одной из битв император потерпел поражение. Решающую победу над персами Галерий одержал в 298 г. в Армении. Об этом сражении рассказывается у Евтропия: «Прогнав Нарсеса, он захватил его лагерь, взял в плен его жен, сестер и детей. Также захватил он бесчисленное множество персидской знати и богатейшую казну» [2]. Согласно Зонаре, после того, как персидский шах оправился от раны, он отправил к римлянам посольство с просьбой вернуть его семью и заключить мир [3]. Так бесславно для Нарсе закончилось длительное противостояние первых Сасанидов с Римом. На несколько десятилетий войны Ирана и Римской империи прекратились. Важно отметить, что Нарсе являлся сыном Шапура I (правил с 241 по 273 гг), нанесшего несколько поражений римлянам в середине III века [4]. Наиболее тяжелым из этих поражений был разгром и пленение персидским царем императора Валериана в битве под Эдессой в 260 г.

Арка Галерия в Фессалониках украшена рельефами, изображающими сцены сражений, триумфа Галерия и приема подарков от персов. Многие рельефы арки продолжают традиции римской официальной пропаганды: сцены боя, официальных жертвоприношений, *adlocutio* (изображение императора, держащего речь перед воинами), изображение богини Виктории и иных божеств и др. Две сцены скульптурных рельефов арки Галерия вызывают особый интерес. Первая из них – это сцена вереницы восточных данников (или пленников) со слоном. Данники/пленники (менее вероятно интерпретация группы этих персонажей как послов) изображены рядом со слонами, на которых восседают наездники. Они ведут также большого хищного зверя (видимо, льва). Эта сцена, впрочем, как и ряд других рельефов арки Галерия, интерпретируется исследователями по-разному. Х. Лаубшер считал персов с дарами и слонами изображением персидского посольства, прибывшего ради выкупа гарема Нарсе [5]. Однако письменные источники ничего не сообщают о попытке Нарсе выкупить свой гарем.

По мнению М. Понд Ротман, изображение персидских даров и слонов – это отражение парада, который могли видеть жители Фессалоник. Вполне убедительным представляется интерпретация этой процессии как части триумфа Галерия [6]. Аналогичным образом (как *Compa triumphalis*)

исследовательница интерпретировала другой плохо сохранившийся рельеф арки [7].

На других римских официальных памятниках мы не встречаем аналогичных изображений. Рельефы триумфальных арок в Риме представляют побежденных врагов либо в роли пленников, ведомых римскими солдатами (сцены на арках Септимия Севера и Константина в Риме, сцены пленения германцев на колонне Марка Аврелия), либо в роли терпящих поражение и просящих о пощаде врагов (см. рельефы Траяна с арки Константина, сцены на арке Септимия Севера, сцены на колоннах Траяна и Марка Аврелия). Что касается трофеев, то их несут или ведут римляне (нередко с венками на головах). В качестве примеров назовем рельеф с менорой на арке Тита, рельефы, изображающие процессию на арке Траяна в Беневенте, а также сцены на колонне Марка Аврелия, изображающие захваченный у варваров скот и самих пленных германцев рядом с римскими солдатами. Процессий данников в восточных одеяниях в сопровождении слонов и львов мы на этих памятниках не находим.

В свое время Х. Лаубшер кратко указал на сходство сцены с данниками арки Галерия с сасанидскими рельефами [8]. Между тем, прямой аналогией интересующему нас рельефу арки Галерия являются сцены, представленные на триумфальном наскальном рельефе Шапура I в Бишапуре (Бишапур III).

Триумфальные рельефы Шапура I (включая Бишапур III) были высечены в честь побед шаханшаха над римскими императорами: Гордианом III, Филиппом Арабом и Валерианом. Рельефы Шапура I обнаруживают влияние римских памятников в стилистике и композиции рельефов. Предполагают, что в создании рельефов Шапура I могли принимать участие римские скульпторы. В.Г. Луконин даже считал, что прототипом триумфальных композиций Шапура являются изображения триумфов римских императоров [9]. Однако не менее ошутимое влияние на триумфальные рельефы Шапура оказало имперское искусство Ирана эпохи Ахеменидов, в частности рельефы Персеполя. Особенно характерно сходство рельефа Ападаны в Персеполе с изображением данников и рельефа Бишапур III [10]. В рельефе Бишапур III присутствует характерное для памятников эпохи Ахеменидов деление рельефной композиции на регистры с вереницами воинов и данников.

Для нашей темы важно, что на этих рельефах мы видим изображения данников/посланников разных народов с дарами или данью шаханшаху. В соседних регистрах рельефа Бишапур III, как и на арке Галерия, можно видеть слона с наездником и льва, которого ведут данники. Подчеркнем, что в римском искусстве прототипов аналогичных сцен мы не находим. В Иране, напротив, изображение верениц данников представлено в Персеполе, рельефы которого были хорошо знакомы Сасанидам. На наш взгляд, речь идет не просто о схожих чертах, а о заимствовании скульпторами Галерия элементов композиции рельефа Бишапур III.

Другой рельеф арки Галерия, который обнаруживает явные аналогии в сасанидском искусстве – это сцена конного поединка Галерия и Нарсе. Характерно, что подобных сцен мы также не встречаем на римских

официальных памятниках или на монетах. На римских памятниках император (или военачальник) иногда изображался верхом в момент сражения [11]. Но изображение конного поединка с участием императора для римского искусства было не характерно. В искусстве Ирана эпохи Сасанидов, напротив, сцена царского конного поединка встречается неоднократно. Так, можно назвать два изображения Шапура I в конном поединке: рельеф в Фирузабаде и камея со сценой пленения Валериана (хранится в Национальной библиотеке в Париже). Композиция рельефа арки Галерия с конным поединком особенно схожа с рельефами сыновей Шапура I в Накш-и Рустаме, которые датируются 70-ми – 80-ми годами III века, то есть хронологически наиболее близки к арке Галерия.

Исследователи обращали внимание на эти параллели, отмечая, что Галерий использовал на своей арке восточный мотив поединка царей [12]. Г. Роденвальд констатировал, что Галерий сознательно использовал иконографический язык врага. Он справедливо расценивал интересующий нас рельеф как ответ на триумфальные рельефы Шапура I [13]. Впрочем, на триумфальных рельефах Шапура I сцена конного поединка не встречается.

Отсутствие сцен конного поединка с участием императора в римском искусстве I – III веков отнюдь не является случайностью. Римский император мыслился как универсальный и верховный владыка, у которого просто не может быть равного соперника. К концу III века такой взгляд на императора и его соперников вошел в явное противоречие с реальностью. Тяжелые поражения римлян от Шапура I (включая пленение императора Валериана) дополнились разгромом самого Галерия шаханшахом Нарсе. После того как Галерий наконец одержал победу, он стремился реабилитировать имидж императора в глазах подданных. Сцена конного поединка демонстрировала победу Галерия над грозным соперником в честном бою. Изменения в геополитической обстановке объясняют, почему сцена конного поединка с участием императора могла появиться на триумфальной арке Галерия. Тем не менее, остается не ясным, почему Галерий решил заимствовать этот сюжет из сасанидского искусства?

Для ответа на этот вопрос следует обратиться к идеологическому фону, который сопутствовал возведению арки Галерия и нашел свое отражение в письменных источниках. Прежде всего, отметим актуальность в конце III века темы унижения императора Валериана в плену у персов. В сочинении Петра Магистра сам Галерий напоминает эту историю персам на переговорах с ними: «Прекрасно вы при Валериане, — продолжал он, — сохранили умеренность в победе. Обманув его ухищрениями, вы поймали его и не освободили его до поздней старости и до бесславной смерти» [14]. Об унижении Валериана в плену рассказывал Лактанций. Он передавал слова, которые якобы произносил сам Шапур I: «Ставя ногу на плечи Валериана и улыбаясь с укором, он говорил: «Это правда, и ее римляне не изображают на своих досках и стенах» [15]. Сведения Лактанция любопытны тем, что содержат указание на своего рода пропагандистское соперничество между Ираном и Римом, проявлявшееся как в официальном искусстве, так и в демонстративном унижении пленного императора. Одержав победу над сыном Шапура, Галерий мог преподносить свой успех как месть за Валериана. Идея отмщения Галерия за унижения

римлян и позор императора Валериана выражена в «Истории Августов» (лат. *Scriptores Historiae Augustae*) вполне определенно. О Галерии там сказано: он «был рожден, чтобы смыть пятно позора, полученное нами вследствие пленения Валериана» [16]. Таким образом, римские историки (и, вероятно, сам Галерий) видели в победе над Нарсе отмщение за поражение и пленение Валериана Шапуром I.

Изображения побежденных Шапуром I императоров, включая Валериана, занимают центральное место в композиции рельефов Бишапур II и Бишапур III. Римские послы, по-видимому, бывали в Бишапуре, видели триумфальные рельефы Шапура I и другие персидские памятники. Можно с уверенностью говорить о прямом заимствовании элементов композиции этих рельефов скульпторами Галерия. В аналогичных сценах, помещенных на римской триумфальной арке, персонажи персидских рельефов как бы поменялись местами: в роли данников теперь выступали сами пресы, а в конном поединке римский император побеждал персидского царя. Учитывая эту логику заимствования и данные письменных источников, арку Галерия в целом можно рассматривать как пропагандистский ответ императора на триумфальные рельефы Шапура I. Именно стремлением Галерия «смыть пятно позора, полученное вследствие пленения Валериана», на наш взгляд, объясняется сознательное использование элементов композиции триумфальных памятников Шапура I и его сыновей на арке в Фессалониках.

Любопытно, что, как уже отмечалось, триумфальные рельефы Шапура I изначально испытали на себе влияние римской скульптуры. Сасанидские наскальные рельефы и римские памятники III века оказались участниками своеобразного диалога культур в форме идеологического соперничества.

Список литературы:

1. Laubscher H. P. *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*. Berlin, 1975. PP. 107-108.
2. Eutrop. IX. 25. 1.; См. также: Festus. *Breviarium*. XXV. 2-3.; Zonaras. XII. 31.
3. Zonaras. XII. 31.
4. Подробнее о войнах Шапура I с Римом см.: Мирзоев Е.Б. Шапур I. Триумф над Римом. Спб., 2016.
5. Laubscher H. P. *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*. P. 59
6. Pond Rothman M. *The Thematic Organization of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius / American Journal of Archaeology*. Vol. 81, No. 4 (Autumn, 1977). P. 442
7. Pond Rothman M. *The Thematic Organization of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius*. p. 445
8. Laubscher H. P. *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*. P. 60
9. Луконин В.Г. *Культура сасанидского Ирана*. М., 1969. С.61.
10. Herrmann G. *Shapur in the East: Reflections from His Victory Reliefs / The Art and Archaeology of Ancient Persia: New Light on the Parthian and Sasanian Empires*. London and New York, 1998. PP. 42-46.
11. Примеры: рельефы Траяна на арке Константина, Саркофаг Людовизи.

12. Dignas Beate; Winter Engelbert. Rome and Persia in Late Antiquity. Neighbours and Rivals. Cambridge, 2007. P. 87.
13. Rodenwaldt, G. Ein lykisches Motiv. JDAI 55 (1940), pp. 55-56.
14. Petrus Patricius. frag. 13.
15. Lact. De mort. 5.
16. SHA. Carus. XVIII. 3.

Михайлов Григорий Петрович,
аспирант кафедры социальной философии,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва).

***Переосмысление идеи жертвы в фундаментальной антропологии
Р. Жирара***

Аннотация. В работе представлены основные аспекты теории французского философа и литературоведа Рене Жирара (1923–2015), предлагающие неклассический подход к представлению феномена жертвы. Показано, что в рамках своего подхода Жирар совершает радикальный отказ от понимания жертвы и жертвенности как мифологического явления культуры.

Ключевые слова: Жирар, фундаментальная антропология, жертва, тексты гонений.

Французский мыслитель Рене Жирар ставит себе целью создание принципиально новой теории религии. Одним из центральных понятий теории Жирара оказывается насилие, от которого происходит сакральное. Само это насилие мы можем обнаружить повсюду, ни одно социальное явление немислимо без него. При этом жертвоприношение состоит в родстве с убийством и поддается игре замещений. Оно есть убийство, но не ближнего – в этом его «святость». Жертвоприношение открывает насилию, неизбежно возникающему между людьми, обходной путь, не позволяя начаться войне. Жирар будет развивать эту основную идею на протяжении всей книги «Насилие и священное». Так, например, в ней говорится об аграрном жертвоприношении: «Когда пропадает согласие между людьми, то хотя и солнце светит, и дождь идёт, как обычно, но поля обрабатываются хуже, а это отражается на урожаях» [3, с. 15].

Основная функция жертвоприношения – улаживание конфликтов, и существует оно в рамках ритуала. Пользуясь психоаналитической терминологией, реальное затушевывается посредством символического и воображаемого: «Верующие не осознают и не должны осознавать роль насилия». [3, с. 24] Такое жертвоприношение призвано остановить кровную месть, представляющую угрозу для существования сообщества, и жертва в нем обычно выбирается «не из своих» (либо животное, либо пленник). И этим сообществам, которые находятся на грани вымирания из-за непрекращающейся вендетты, практически невозможно положить конец, пишет Жирар.

Одно из главных утверждений Жирара состоит в том, что этот самый механизм избавления от внутриобщинного насилия посредством жертвоприношения, способен давать сбой. И тогда, вместо катартического снятия насилия оно только усиливает его импульсы. По мнению Жирара, жертвенное насилие способно быть не только целительным средством, но и ядом, представляя собой своеобразный фармакон. Такой сбой Жирар именуется «кризисом жертвоприношения», где стираются все различия, и все оказываются равны в борьбе всех против всех.

Без направления насилия в единое русло остановка становится невозможной, а спасти общество в состоянии теперь лишь жертва отпущения. После спонтанного единодушного убийства, по мнению Жирара, все должны моментально «отрезветь», и все, что перемешалось в итоге кризиса, возвращается на круги своя. А из объекта всеобщей ненависти жертва превращается в объект почитания, то есть, становится практически богом. Такого рода сюжеты автор находит в мифологии различных народов.

Например, он ссылается на древнейшую форму арабского жертвоприношения, обстоятельно описанную в работе М. Элиаде «Оккультизм, колдовство и моды в культуре». Оно состояло в том, что к собранному из камней жертвеннику привязывался верблюд, приносимый в жертву утренней звезде. Этот верблюд разрезался на куски, пожирался участниками ритуального действия, и в небольшой отрезок времени между восходом утренней звезды и её скорым угасанием в лучах солнца, был уже целиком съеден [7, с. 15].

Универсальность жертвенного механизма подтверждает не только всеобщая распространённость мифов, отражающих жертвенный кризис, но и наличие в культурах так называемых «текстов гонений». Функционирование таких текстов, относящихся к так называемому «кровавому навету», автор поясняет извечным стремлением найти жертву отпущения в случае кризиса.

«Таким образом, всякий религиозный ритуал происходит из жертвы отпущения, а все великие человеческие институты - религиозные и светские - происходят из ритуала» [3, с. 76], – пишет Жирар. Теория Жирара в более обобщенном виде также преподносится в его последующей работе «Козел отпущения». Именно в ней развивается «нежертвенная» трактовка христианства, характерная для позднего периода.

Сама уникальная роль евангельского Откровения в раскрытии жертвенного механизма является одним из центральных элементов теории Жирара [5]. Он пишет: «Ничто в Евангелиях не говорит о том, что смерть Иисуса является жертвоприношением, какое бы определение (искупление, замещение и так далее), мы бы ни давали жертвоприношению. Ни в одном месте в евангельских текстах смерть Иисуса не названа жертвоприношением» [2, с. 193].

При этом смерть Иисуса рассматривается как спасение. Решение такого парадокса Жирар видит в том обещании, которое дает Иисус, а именно «изречь сокровенное от создания мира» (4, Мф. 13:35 [1]). Жертвенный механизм есть то самое «сокровенное», то, что должно быть раскрыто в Откровении. Своей

смертью на кресте Иисус изобличает агрессию в человеке, его стремление везде найти козла отпущения.

В евангельских текстах сам жертвенный механизм присутствует там, где являет себя Сатана. Иисус может вычислять темных духов и изгонять их, то есть, он видит механизм изнутри, зная, как его остановить. Любопытно и то, что такие эпитеты, приписываемые Дьяволу как «Князь мира сего» и др., отражают природу Сатаны как миметического насилия.

По мнению Жирара, это «антижертвенное» прочтение христианства, уже на самых ранних этапах возникновения религии, было подавлено традицией [4, с. 109] А сама интерпретация христианства в «жертвенном» ключе сыграла в истории далеко не позитивную роль, поскольку отказ от жертвоприношения был преподнесен как запрет на разрешение кризисов путем жертвоприношения, раскрытый в своей сущности «жертвенный механизм» так и остался нераскрытым. Евхаристия, будучи бескровной, не выполняла и не могла выполнить подобную задачу. А невиданное доселе развитие «текстов гонений» («кровавый навет», «молот ведьм»), явилось следствием развития этого процесса, породив множество различных форм психопатологии, а также ситуацию, несущая угрозу существованию человечества в целом в современном мире [6]. С одной стороны, в современном мире одновременно спасается больше жертв, чем в любом мире до него, с другой – создается при этом больше жертв, чем в любом мире до него. Ведь XX век – это не только самая масштабная война в истории, это и концлагеря с геноцидом, и ядерное оружие. И каждый день перед обществом появляются все новые и более жестокие угрозы [4, с. 108].

«Официальную», воспитанную на позитивистских теориях антропологическую мысль, Жирар также считает наследием «жертвенного прочтения» христианства [4, с. 110]. Исследователи явно ошибаются, ставя своей целью объяснение христианства на основании мифов и ритуалов древних сообществ. Они заостряют внимание исключительно на моментах сходства между мифом и Евангелиями, тогда как принципиальные отличия просто отменяются. Жирар, будучи убежден, что «исходя из мифа» понимание библейских текстов невозможно, предпочитает смотреть на миф, исходя из Евангелий. Ученые же прошлых лет довольствовались противоположным методом. Они считали, что предадут свое дело, пойдя в ином направлении, от Евангелий к мифу, посему опирались на миф.

Жирар, противопоставляя современную культуру традиционным обществам, в отличие от ряда других аналитиков современности, не идеализирует последние. Несмотря на функционирование жертвенного механизма в традиционном обществе, современное общество, по мнению Жирара, оказалось в куда менее выигрышном положении, ведь роль Евангелия изначально состояла в том, чтобы сделать жертвенный механизм осознанным [4, с. 112] Но процесс этот, к сожалению, произошел не до конца, благодаря «жертвенному прочтению» христианства. Бессознательный жертвенный механизм оказался, таким образом, вытесненным, но не преодолённым:

разрешение насилия путем жертвоприношения отныне «находится под запретом», но разрушительные импульсы так и не находят выхода.

Таким образом, библейские и евангельские тексты одни содержат в себе отказ от мифологической схемы. И хотя толпа в них мыслит и действует точно так же, как толпа в древнейших мифах, принципиальное отличие состоит в интерпретации. Если в мифах жертвы и правда совершали те преступления, в которых их обвиняли гонители, то в христианских священных писаниях толпа обвинялась в том, что преследовала невинную жертву. «Эти тексты порывают с мифологией <...>, – отмечает Жирар, – они все сильнее отвергают сакральную амбивалентность, возвращают жертве ее человечность и разоблачают произвольность обращенного против нее насилия» [2, с. 170].

Список литературы:

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в Синодальном переводе с комментариями и приложениями / М.: Российское Библейское общество, 2006.
2. Жирар Р. Козел отпущения / Пер. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
3. Жирар Р. Насилие и священное / Пер. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
4. Жирар Р. Я вижу Сатану, падающего, как молния. М.: Изд-во ББИ, 2015.
5. Карелин В.М. Опыт демаскировки гонений // Философский журнал. 2011. № 2.
6. Карелин В.М. Человек сталинской эпохи: антропология жертвы в свете современных теорий // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности: Материалы VII (2011 г.) и VIII (2012 г.) межрегиональных межвузовских научных конференций. – ООО «Калейдос» Москва, 2014.
7. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. К.: София; М.: Гелиос, 2002.

Морошкин Евгений Викторович,
старший преподаватель Российской государственной
специализированной академии искусств, композитор,
музыковед, редактор культурологического интернет-портала
«Воздушный Замок», e-mail: e-moroshkin@yandex.ru.

***Литературные и музыкальные образы в живописи и графике Александра
Лаврухина***

Аннотация. В статье рассматриваются поиски современного художника Александра Лаврухина по визуализации литературных, музыкальных и танцевально-пластических образов. Средствами графики, абстрактной живописи и коллажа художнику удается передать атмосферу классических литературных произведений, дать представление о неповторимости

творческого облика ряда композиторов, особенностях их стиля и образного строя.

Ключевые слова: книжная графика, нефигуративная живопись, абстрактная живопись, музыка, театр, танец, поэзия.

Отражение образов, возникающих в одном виде искусства, в явлениях другого искусства, с другой системой условностей и выразительных средств, нередко оказывается интересным экспериментальным творческим полем, расширяет привычные горизонты художественных задач. С этой точки зрения интересно рассмотреть творчество современного художника Александра Лаврухина, многие графические и живописные композиции которого имеют своим истоком произведения литературы, музыки, театра, танцевального искусства.

Много работая в области книжной графики, художник создал авторские визуальные параллели к «Слову о полку Игореве», произведениям В. Шекспира, Ф. Рабле, А.С. Пушкина («Маленькие трагедии»), Н.В. Гоголя («Петербургские повести»), М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова, оформлял поэтические сборники современных авторов. В лапидарных, эмблематических композициях, построенных на сопоставлениях черного и белого, мог выразиться основной стилистический и смысловой вектор той или иной книги. Некоторые циклы посвящены визуально-сценическим искусствам («Дягилевские сезоны», «Ритмы Африки», «Цирк»), им еще в большей степени присущи заостренная пластичность фигур, временами принимающих вид абстрактных геометрических конструкций. Иногда образ усиливается такими дополнительными приемами, как размещение графических листов среди орнаментального фона, использование листов с обожженными краями и т. п.

После почти двадцати лет работы исключительно в графике, художник стал осваивать выразительность цвета. Происходило это поначалу в живописных вариантах собственных графических композиций. Особенно интересен большой цикл «Птица-тройка», основанный на рисунке к «Мертвым душам». Абстрагированный графический образ, полный вихревого полетного движения, оказывается в центре многообразных живописных сред, индивидуально решенных в цветовом и фактурном отношении. Через ассоциации с разными живописными манерами происходит отсылка к различным культурно-стилевым сферам. В результате более восьмидесяти работ этого цикла создают объемный, многоплановый мир культурных смыслов.

Постепенно художник приходит к чистой, нефигуративной живописи, хотя можно проследить истоки некоторых многократно варьируемых пластикоритмических формул в прежних и новых его графических работах. На процесс рождения живописных импровизаций определяющее воздействие оказывает и выбор материала: используется бумага и картон различных фактур, обои с рельефным геометрическим или растительным орнаментом, специально

заготавливаемая смятая и затвердевшая бумага, расположение складок на которой подсказывает композицию картины.

Материал и техника исполнения становятся объединяющим мотивом для ряда абстрактно-живописных серий, другие же строятся как визуальная параллель к музыкальному произведению или творчеству композитора в целом, или же авторское видение какого-либо танцевального стиля (циклы «Фламенко», «Танго»). Целенаправленным и осмысленным является для художника процесс вхождения в образный строй произведения. Так, при создании цикла по балету С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» он многократно просматривал видеозаписи разных постановок балета, вникал в особенности режиссерского замысла каждой из них, в пластический язык танца. Впрочем, в этом живописном цикле нет никаких признаков чисто танцевальной пластики; он состоит из девяти абстрактных композиций, в цветовой гамме которых отражена трагичность шекспировских коллизий и одновременно стихия карнавальности, сценическая броскость образов.

Крайне скупыми средствами передана атмосфера балета Прокофьева «Стальной скок»: живопись по гофрированной фольге с использованием только синего, красного и белого цветов.

Большой цикл по А.Н. Скрябину (около 250 картин) начинал создаваться во время работы научной конференции, посвященной композитору, где вербализировались многие идеи его творчества. Некоторые картины этой серии имеют характер импровизированного наброска, моментально схваченной мысли, другие же отмечены тщательно выстроенной композицией и многослойностью живописной ткани. Среди неоднократно повторяемых мотивов есть такие, с которыми сразу ассоциируется звуковой мир позднего Скрябина: вихри звездных скоплений, сполохи пламени, лучи, посылаемые в пространство от каких-то загадочных светил. Но этим далеко не исчерпывается образный ряд этого цикла. Иногда заметны переключки с картинами М.К. Чюрлениса из серии «Сотворение мира», где в некой органической протоплазме возникают подобию водорослей, папоротников, сквозь густую растительную чашу пробиваются огни экзотических цветов (подобные мотивы зарождения жизни имеются и в словесной программе «Предварительного действия» Скрябина). Некоторые композиции плоскостно-коврового построения носят подчеркнуто сценичный характер, напоминая театральную живопись Сапунова, Головина и их современников.

Ярко театральная атмосфера господствует в живописной сюите по опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Она состоит из основного корпуса картин и большого количества подготовительных и сопровождающих материалов, обладающих не меньшим художественным интересом. Основа сюиты – три живописные «ширмы», в каждой из которых скреплены шесть вертикально вытянутых частей. Каждая часть имеет свою сложно проработанную цветовую гамму, при написании использовались несколько видов рельефной бумаги с различным рисунком. В целом последовательность этих восемнадцати листов отражает смену образов в опере. Есть еще четвертая «ширма», составленная из листов, которые поначалу использовались как

палитры («для разгона красок», по выражению Лаврухина), а затем, после художественной доработки, стали столь же образно наполненными частями.

При работе над этим циклом художником было сделано множество миниатюрных набросков размером 4 на 7 сантиметров, где шли поиски цветовых сочетаний и обыгрывание фактуры материала. Многие из них также были включены в сюиту: наклеенные на листы темной бархатной бумаги они составили подобия таблиц, некий алфавит эмоционально-колористических элементов, обрисовывающий многогранный мир спектакля.

После написания цикла «Любовь к трем апельсинам» художник продолжает создавать такие миниатюрные наброски, которые становятся строительным материалом для последующих работ. Теперь они не располагаются по отдельности в виде таблиц, а плотно пригнаны друг к другу на едином пространстве картины, составляя подобие мозаики.

Так построена серия из двенадцати картин по «Временам года» П.И. Чайковского. В этих работах нет привязки к характеру той или иной пьесы, это скорее дневник смены состояний природы на протяжении годового цикла. С Чайковским же роднит общий эмоциональный тонус живописи, воссоздание многократно описанной в русской литературе поэтически-обаятельной атмосферы усадебной жизни.

Композиция всех двенадцати картин абсолютно одинакова и вызывает ассоциации с заглавной страницей книги или домашнего альбома XIX века. В центре находится наиболее крупная цельная часть, колорирующая изящный цветочный узор бумаги; ее окружают около четырех десятков миниатюр, иногда мягко контрастирующих между собой, иногда почти идентичных по цветовому решению, составляющих как бы плавно текущую линию повествования.

Иначе решена живописная сюита по «Картинкам с выставки» М.П. Мусоргского. Парадоксальности звукового мира композитора соответствуют резкость цветовых и фактурных стыков, неуравновешенные, как бы «падающие» композиции, склеенные из разных размеров трапеций, треугольников и неправильных четырехугольников. Нечто «акробатическое», перекликающееся со сценографией авангардного театра 1920-х годов, становится органичным контрапунктом к музыке Мусоргского, создает новый, плодотворный для ее восприятия контекст.

Интересны опыты Лаврухина в области рукописной книги. Художник находит своеобразные фактурно-цветовые структуры, соответствующие характеру поэзии В. Хлебникова, М.И. Цветаевой, А.А. Блока, С.В. Есенина, В.С. Высоцкого, экспериментальных полиязыковых текстов В.В. Мельникова. Чаще всего книга основана на одном стихотворении, каждая строка которого располагается на отдельной странице и вписывается в ее орнаментальную или абстрактно-живописную композицию.

Живопись Александра Лаврухина, при всегда узнаваемом авторском почерке, может существенно трансформироваться, откликаясь на особенности стиля и образного строя того или иного музыкального или литературного источника. Она представляет собой пример отношения к художественному

наследию как к живому, непрерывному творческому потоку, а к писателям и композиторам прошлого – как к живым собеседникам и сотворцам сегодняшнего искусства.

Вестник института мировых цивилизаций №15
ВЕСТНИК Института мировых цивилизаций
2017 г., № 15, том I
Научный журнал

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
Федеральная служба по надзору в сфере связи,
Информационных технологий и массовых коммуникаций
ПИ № ФС77 - 39605

Адрес редакции:
1107078, Москва, 1-ый Басманный пер., д.3, стр.1.
Тел.: 8 (495) 607 19 32

Компьютерная верстка, макет – Киселев В.В.
Корректорская читка выполнена авторами

Подписано в печать 27.02.2017 г.
Формат А4 (60x90 1/8). Бумага офсетная 80г/м²
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.
Печатных листов – 11,4. Тираж – 300 экз.