Минобрнауки России
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет
имени Питирима Сорокина»
(ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина»)

ЧЕЛОВЕК
КУЛЬТУРА
ОБРАЗОВАНИЕ

Научно-образовательный и методический журнал

№ 2 (20) 2016

Сыктывкар
Издательство СГУ им. Питирима Сорокина
2016

Научно-образовательный и методический рецензируемый журнал

Издатель — ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»

Учредитель — ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ТУ11 -0174 от 30.10.2012 г.
Журнал зарегистрирован в РИНЦ
(регистрационный номер 261-06 от 02.07.2012 г.)
Выходит с 2011 г.

Редакционный совет журнала:

Балсевичуте-Шлякене Виргиния, д-р гуман. наук, профессор, профессор Вильнюсского государственного педагогического университета (Литва, Вильнюс)

Бразговская Елена Евгеньевна, д-р филол. наук, профессор, профессор кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Россия, Пермь)

Гончаров Сергей Александрович, д-р филол. наук, профессор, первый проректор Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург)

Гурленова Людмила Викторовна, д-р филол. наук, профессор, директор Института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар)

Жеребцов Игорь Любомирович, д-р исторических наук, старший научный сотрудник, директор Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Россия, Сыктывкар)

Зюзев Николай Федосеевич, д-р философ. наук, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, сотрудник Масси Колледж, Торонто, председатель комитета по образованию общества «LIttle Russia» (Канада, Торонто)

Люсый Александр Павлович, канд. культурологии, доцент, старший научный сотрудник Института природного и культурного наследия имени Д. С. Лихачева (Россия, Москва)

Мосолова Любовь Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург)

Муравьев Виктор Викторович, д-р философ. наук, доцент, профессор каф. культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар)

Сергиева Наталья Станиславовна, д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры русской и общей филологии, проректор по научной работе Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар)

Сулимов Владимир Александрович, д-р культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар)

Сурво Арно, д-р философии, профессор, научный сотрудник кафедры фольклористики гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки)

Сурво Вера Викторовна, д-р философии, профессор, исследователь кафедры этнографии гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки)

Тульчинский Григорий Львович, д-р философ. наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, профессор департамента прикладной политологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург (Россия, Санкт-Петербург)

Фадеева Ирина Евгеньевна, д-р культурологии, профессор, зав. кафедрой культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар)

Шабаев Юрий Петрович, д-р ист. наук, профессор, зав. отделом этнографии Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Россия, Сыктывкар)

Шапинская Екатерина Николаевна, д-р философ. наук, профессор, зам. руководителя Экспертно-аналитического центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева.

Редакция журнала

И. Е. Фадеева, В. А. Сулимов, В. В. Муравьев, О. В. Золотарев.

Главный редактор И. Е. Фадеева.

Техническая редакция

Мазур Виктория Васильевна, начальник отдела планирования организации научно-исследовательской деятельности Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Гудырева Любовь Васильевна, канд. филол. наук, доцент кафедры менеджмента и маркетинга; руководитель Издательского центра Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Руденко Людмила Николаевна, зам. руководителя по издательской деятельности Издательского центра Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Вокуев Николай Евгеньевич, канд. культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Подписной индекс журнала Е34110, каталог «Почта России» 78782.
Подписка через сайт «Пресса по подписке» www.akc.ru .
Стоимость подписки 618 руб. на полгода.

© ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Философия

Тульчинский Г. Л. Символическая презентация прошлого: нарративы, уровни, формы
Tulchinskii G. L. Symbolic presentation of past: narratives, levels, forms.....6

Культурология

Шапинская Е. Н. Эстетическая полисемия в «посткультуре»: грани интерпретации
Shapinsky E. N. Aesthetic polysemy in the «post-culture»: the brink of interpretation.....27

Хренов Н. А. Семиозис в контексте перехода от культуры с сопутствующей ей трансцендентностью к секулярной культуре
Khrenov N. A. Semiosis in the context of the transition from culture with its attendant transcendence to secular culture.....42

Йонушас Й. Р. Культурные контексты мировоззрения в монографии А. Антоновича «Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система»
Jonušas Jonas. A. Antonowitz monograph «Byelorussian writings in the arabic script and their graphic-orthographic system» worldview cultural context.....70

Мартысюк П. Г. Характерные черты мифологического хронотопа в свете становления циклической парадигмы культуры
Martysjuk P. G. The characteristic features of the mythological chronotope in the light of the formation of the cyclic paradigm of culture.....86

Сулимов В. А. Личность познающего: становление в деятельности
Sulimov V. A. The identity of the knower: formation in the activity..... 101

Фадеева И. Е. Конфликт репрезентаций: языки культуры в ситуации распада семиозиса
Fadeeva I. E. The conflict of representations: cultural codes at the situation of semiotics destruction..... 111

Люсый А. П. Коммуникационные вызовы «венского текста»
Liusyi A. P. A communication challenges of «Vienna text»..... 121

Гаврилина Л. К., Беляева Н. Ж. Проективная функция художественного творчества и феномен возврата художника к завершенной работе..... 139

Gavrilina L. K., Belyaeva N. J. The projective function of artistic creation and the phenomenon of the return of the artist to the finished work..... 139

Кажигалиева Гж. А. Национальная концептосфера и проблема формирования межкультурной компетентности
Kazhigalieva Gzh. A. National conceptosphere and problem formation of intercultural competence 149

Конова И. Г. Внутренняя музыка как преодоление времени: сила музыкального мотива
Konova I. G. Internal music as time overcoming: musical motif power..... 163

Социальная и культурная антропология

Шабаев Ю. Русский Север и Поморье в символическом и культурном ландшафте Европейского Севера РФ и в этнополитике
Shabayev Y. Russian North and Pomorye in the symbolic and cultural landscape of the European North of Russia and ethnic policy..... 170

Филология

Бразговская Е. Е. Визуализация абстракций: дополнительность семиотических кодов в поэтике трансцендентного
Brazgovskaya E. E. Visualization of the sacred: Complementarity of semiotic codes in the ranscendent poetics..... 194

Катермина В. В. Языковая личность автора в художественном тексте
Katermina V. V. Language personality of an author in a literary text 205

Лысов А. А. Солярный комплекс мотивов в творчестве Н. А. Клюева
Lysov A. A. A Solar Complex of Motives in the Poetic Creation of N. A. Kluev..... 214

Панюков А. В. Феномен самосборки в фольклоре: быличка о домовом
Panyukov A. The phenomenon of self-assembly in folklore: belief story about houses 226

Петунин В. С. Учет темпоральных и локальных отношений при работе с иноязычным газетным текстом (Модель взаимодействия автора, читателя и читателя как автора)
Petunin V. Considaration of the temporal and local relations when dealing with the foreign-language newspaper text (A model of interaction of the author, reader and reader as author) 244

ФИЛОСОФИЯ

УДК 130.2; 303.442.44; 930.2:003

Г. Л. Тульчинский

Символическая презентация прошлого: нарративы, уровни, формы

В статье предлагается систематизация символических презентаций прошлого. Специальное внимание уделяется ситуации, складывающейся в современном цивилизационном опыте.

Ключевые слова: *идентичность, историческая память, мифы, нарративные практики, символические презентации.*

Tulchinskii G. Symbolic presentation of past: narratives, levels, forms.

The article proposes systematization of the symbolic presentations for past. Special attention is paid to contemporary situation in the civilization experience.

Keywords: *identity, historical memory, myths, narrative practices, symbolic presentations.*

Бурные споры последнего времени относительно преподавания истории, сохранения исторических памятников, отношения к историческим деятелям давнего и не столь давнего прошлого, оценки содержания художественных произведений, затрагивающих исторические события, стилистики празднования знаменательных и памятных дат — отнюдь не случайны. Все эти темы связаны с презентацией прошлого, формируемой исторической памятью, которая, в свою очередь, является важнейшим фактором консолидации соци-

© Тульчинский Г. Л., 2016

ума, создания культурной и гражданской идентичности каждого из его членов.

Роль общей исторической памяти социума сродни роли памяти в формировании и самом факте существования индивидуального сознания. Объем и качество памяти — достаточно точные критерии интеллектуального и нравственного развития личности, ее уровня образования и профессиональной подготовки. Сам факт самосознания, свидетельство вменяемости личности выражается в способности вспомнить далекое и недавнее прошлое, имена и даты, собственную биографию, своих близких, отношения с ними, рассказать об этом… Недаром подавляющее большинство практик самопознания (исповеди, дневники, автобиографии, воспоминания, «истории по жизни» и т. п.) так или иначе связаны с практиками воспроизводства памяти, рефлексии над ее содержанием в виде рассказов, дискурсивного развертывания [10; 20; 21]

Так же как без памяти не может быть полноценной вменяемой личности, так и социум невозможен без исторической памяти — общепринятых представлений о прошлом страны, нации, ходе их развития, которые транслируются, обсуждаются в публичном пространстве. Тем самым формируются социально-культурные идентичности, способствуя осознанию общих проблем, целей, консолидируя и мобилизуя представителей различных поколений на достижение этих целей. «Чтобы сформировать… чувство единства с другими людьми, принадлежащими к той же нации, необходимо, чтобы индивид мог отождествлять себя с разворачивающимся во времени нарративом», в котором данной нации «отводится центральная и позитивная роль» [33]. Поэтому в символической презентации ключевую роль играют нарративы (от лат. narrare — рассказывать) — языковая, дискурсивная практика повествования, разворачивания событий в некоей осмысленной последовательности, имеющей начало, сюжетику развития и финальную развязку.

Нарративы символической презентации прошлого

Нарративы играют важнейшую роль в формировании обыденного сознания и традиционного знания. Сказки, легенды, хроники, былины, житийные истории, эпос, биографии известных людей фор-

мируют и транслируют представления о происхождении данного социума (рода, племени, нации), важнейших событиях, славят героев, внушают гордость за своих предков, задают образцы нравственного поведения, отличия от соседей и чужеземцев. Тем самым нарративы символизируют действительность, наполняют ее смыслом, задают шаблоны и образцы интерпретации прошлого и настоящего, позволяя позиционировать данный социум, его представителей, выступая эффективным средством формирования, даже конструирования их идентичности [37].

Со временем к традиционным нарративным средствам социализации добавились средства массовой информации, искусства, индустрия развлечений, система образования, гуманитарные науки. Особую роль при этом играет история, которая нередко и формируется, и развивается в качестве нарратологии по преимуществу: конкретный рассказ и заложенная в нем интерпретация [27]. Не случайно именно на примере истории была предложена первая типология символической наррации, развертываемой на трех уровнях: информации, опосредованной воображением историка, собранной им из источников; риторики убеждения аудитории в правдоподобности предложенной смысловой схемы; политико-идеологических установок автора нарратива [38]. Такая схема вполне адекватна и уместна применительно к позиционированию исторического исследования. Однако круг акторов символической наррации существенно шире. В этом процессе активно участвует практически весь политический класс — от высшего государственного руководства до местных депутатов и чиновников, ведущих журналистов и экспертов. Выступления и программы, нормативные акты, государственная символика, официальные ритуалы, церемонии, содержание учебников и учебных программ, памятные даты и праздники — далеко не полный перечень целенаправленного использования символической политики. Важную роль играют СМИ, житейский опыт, практики и коммуникации: от раннего детства и семейного общения до фольклора и межличностных коммуникаций в быту, коммуникаций на работе и в свободное время.

К роли этих «групп влияния» мы еще вернемся, а пока стоит отметить, что с учетом этой многофакторности и многоакторности практик презентации (трансляции) символического содержания

наррация предстает системой, реализующейся как минимум на трех уровнях [22]:

1. Демонстрация, череда событий, персонажей, документов, артефактов, формирующие фактологическую базу.

2. Агрегация этих фактов в хронологические и каузальные связи, образующие основу сюжетики.

3. Толкование этого целого, рефлексия над ним, выявляющая направленность процесса развития к финалу как «точке сборки» нарратива, раскрывающей смысл, а иногда и замысел происходившего.

Для пояснения можно использовать аналогию с наррацией кинотекста, также реализующегося на трех уровнях. Во-первых, как просто череда образов и сцен, формирующая узнавание, идентификацию (типичная нарративность видового, домашнего, иногда документального кино, сюжетов FaceBook, Instagram). Во-вторых, как монтаж этих сцен, выстраивающий последовательность, сюжет как пазл, в котором могут быть каузальные нестыковки целого. И в-третьих, это нарратив в духе итогового рассказа Э. Пуаро или мисс Марпл в финале, достраивающего осмысление до выявления мотиваций персонажей, их ответственности за происшедшее. Иногда такую роль играет закадровый голос главного героя или автора. В иных случаях функцию толкования выполняет сама публика (зрители, критики, журналисты).

Подобно кинотексту, символическая наррация также не всегда реализуется на всех трех уровнях; однако для полноты осмысления необходим третий уровень. Именно наличие определенного изначально известного нарратору завершения приводит все сюжетные линии к одному смысловому фокусу. Поэтому очередной этап развития общества ведет к «сдвигу финала», открывая двери перманентному переформатированию смысловой картины.

О некотором совпадении с моделью Е. Топольски, однако, можно говорить только относительно первого уровня — эмпирической фактологии. Второй уровень в нашей модели не сводится к риторическим приемам убеждения. Это именно смысловое построение, суть которого состоит в выработке объяснения как выявления детерминаций, причинно-следственных связей, каузальности. Третий уровень тоже строит объяснение, но уже не каузальности («почему?»),

а телеологичности, целесообразности («зачем?») — он предполагает выявление некоего замысла, целей, намерений, мотивации, порождающей или использующей каузальность. Более того, существует и обратная связь: уже на фактологическом уровне явным или неявным образом, но участвует нарратив третьего уровня, сказываясь на самом отборе фактов, критериях такого отбора, включая даже само их распознавание.

Конечно, для исследования практик символической презентации важно понимать ее многоуровневость, явное или неявное присутствие нарратива третьего уровня. Однако простого различения уровней наррации, возможностей их взаимодействия и сочетания недостаточно. Важно различать также сами способы и группы способов наррации на каждом из уровней.

Содержание символических презентаций прошлого

Семантика предъявляемых и транслируемых символических презентаций прошлого изучена давно и хорошо. Важно, что такое содержание формируется не произвольно. Для его формирования, развития, наращивания необходимы устойчивые смысловые и знаковые структуры, обеспечивающие кумулятивное приращение символических нарративов. Речь идет о мифах — фундаментальных метафорах, с помощью которых новое неизвестное уподобляется знакомому, делая непонятное понятным. Прирост знания, переход от незнания к знанию обеспечивается именно с помощью систематического уподобления, «зашнуровывающего» неизвестное с помощью известного [8; 23]. В принципе такие метафоры лежат в основе любого научного понятия (поле, сила, частица, напряжение, черные дыры, абсолютно твердое тело и др.). В этом плане с полным основанием можно говорить о научной мифологии.

Миф как инструмент осмысления человеком действительности, с помощью которого действительность структурируется, снимает неопределенность, неизвестность, — в этом смысле он то, что стоит за реальностью, делая реальность реальной, понятной, осмысленной. Будучи эмоционально окрашенными нарративами, редуцирующие действительность к удобным для восприятия образам, стереотипам, мифы задают устойчивые схемы (рамки, фреймы) воспри-

ятия, понимания и репрезентации действительности [14]. Человек как существо конечное в пространстве и во времени не может жить в неупорядоченном мире, парализующем отсутствием ориентиров, непредсказуемостью, иллюзорностью, — он стремится найти некую структуру, порядок, устойчивость, закон, смысл, постоянно наполняя окружающий мир смыслами. Именно в этом заключена роль любой мифологии (обыденной, религиозной, политической, научной), задающей метареальность, открывающую человеку «бóльшую реальность, чем сама реальность».

Только осмысленный мир существует реально, имеет подлинное бытие, которого так жаждет человек. Каждый социум существует внутри своей системы мифов вне зависимости от того, сознается это или нет. Этнографами был неоднократно и на разном материале зафиксирован факт, когда разрушение культовых объектов и сооружений вело к тяжелой депрессии, охватывавшей все племя [31, с. 17]. А в ситуации неопределенности возникает обостренный запрос на миф, восстанавливающий связность, понятность и осмысленность действительности, происходящего.

Существует великое множество концепций, теорий мифа и мифологического сознания. Не меньше и попыток их систематизации, теоретических интерпретаций самих таких систематизаций [36]. Для нашего рассмотрения важно, что мифология постиндустриального общества массового потребления выстроена радикально иначе, чем в традиционной культуре, ищущей трансцендентное обоснование реальности в «иерофании» сакрального. Это культура мифа «здесь и сейчас» — едва ли не первая в истории человечества культурная формация, лишенная какой бы то ни было апофатичности, а полностью и исключительно катафатичная [26]. Однако миф, как и транслирующее его общественное мнение, остается условием осмысления действительности, определяющим понимание, оценки, мотивацию, решения, поступки. Тем самым мифическое сохраняет свою роль. Сохраняется и типовой набор мифов, используемых в символической политике в качестве смысловых фреймов наррации. Укажем основные:

Миф основания — история о начале данного социума, оттуда «есть пошла наша земля». Вокруг этого мифа может идти нешуточная политическая борьба. Так, исторической колыбелью армянско-

го народа и его культуры является Арцах, тогда как колыбелью азербайджанского этноса является Араратская долина. Исторической родиной сербского этноса является Косово. А сколько интифад начиналось в Израиле из-за мусульманских святынь на Храмовой горе — святыне иудеев и отчасти христиан тоже!

Миф происхождения — непосредственно примыкающая к мифу основания история об историческом моменте, с которого начинается отсчет истории социума. Так, в советской школе учебники отечественной истории начинались с государства Урарту, про которое нынешние школьники не знают ничего, полагая, что Русь началась с крещения Владимира — великого князя киевского. Правда, на эту точку отсчета претендует теперь и Украина.

Главными персонажами исторического мифа являются прежде всего *«отцы-основатели», исторические деятели*, сыгравшие ключевую роль в формировании и развитии этноса. К ним примыкают *герои*, которым мы обязаны своим существованием и которые являются образцами нравственного и поведенческого подражания. В «Пантеон» исторической наррации входят также деятели культуры, искусства, замечательные труженики, спортсмены.

События, важнейшие в истории. Среди них особую роль играет «великая-историческая-победа-над-смертельным-врагом». В случае крупного конфликта срабатывает его структурирование по модели «Герой — Враг — Жертва». Герой борется с Врагом, чтобы спасти Жертву, а сама Жертва может предстать в двух ипостасях: как victim — жертва-от-чего (кого)-то, и как sacrifice — жертва-во-имя-чего(кого)-то [30, с. 349—353; 32, с. 228].

С такими событиями связываются *места*, а также *даты*, позволяющие праздновать эти события, отмечать их юбилеи, приобщаться к ним.

Перечень мифологем исторической наррации дополняют изделия рук человеческих — как предмет особой гордости: от артефактов традиционных и этнографических искусств и ремесел до достижений современной технологии. В принципе мифологический «контент» достаточно стандартен и хорошо известен этнографам, специалистам по культурной идентичности и туристическому легендированию и брендингу стран и регионов [29].

Формы символической презентации прошлого

Специального внимания заслуживает систематизация форм символической презентации. Наиболее очевидны они на втором и третьем уровнях наррации, когда речь идет именно об интерпретационных (герменевтических) практиках истолкования. Разные исследователи уделяют им разное внимание, делая акцент на учебниках и учебных программах [5], литературе, других видах искусства [32], традициях, массовых мероприятиях, ритуалах, праздниках [35], прессе и других медиа, публичных спорах специалистов и журналистов [1]. По выражению А. Эткинда, они образуют *«мягкую» (software)* форму презентации, в отличие от *«жестких» (hardware)* форм такой презентации, к которым он относит музеефикацию, монументы, мемориалы, памятные знаки, архитектурные памятники, места исторических событий, связанные с жизнью замечательных людей [32, с. 225—228].

Тот же автор справедливо подчеркивает особую роль «жестких» форм презентации, задающих ориентиры в пространстве страны, регионов и поселений — маркеры привязки презентаций и нарративов к реальному чувственному опыту [11]. Действительно, любая мифология не только повествует, но и предполагает выходы мифического в мир с помощью специальных практик презентации, реализующих сопричастность мифическому: ритуалы, празднования, церемонии, реконструкции, инсталляции, перформансы, хэппенинги, игры. Поэтому представляется важным дополнить типологию А. Эткинда третьей формой — *хронотопом, событиями (special events)*, происходящими в специальное время в специальных местах и обеспечивающими возможность практической сопричастности — вплоть до интерактивных телесных практик [4].

Показательно, что выделенные три формы презентации символического («мягкая» — интерпретационная, «жесткая» — материализованная в объектах, и «хронотопная» — событийная) в принципе соответствуют трем кантовским априорным формам чувственности: пространству, времени и разуму, выступающим рамками, условиями самой возможности фактичности, распознавания чего-то в качестве факта и ориентации в окружающем мире. В этом ракурсе теория и практика символической презентации прошлого обретают перспективу серьезного эпистемического, антропологического и онтологического основания.

Историческая память и роль практик забвения

В практиках символической презентации прошлого преимущественное внимание уделяется успехам, героизму и другим предметам гордости. Однако историческая память не может не включать в себя и трагедии, пережитые социумом горе, беду, ужас. Речь идет о темах печали, возможно — стыда, а то и того, что хотелось бы забыть, не думая о плохом. Будучи не включенными в историческую память, не осмысленные ею, эти темы образуют незалеченные травмы общественного сознания, его «невротичность», обусловленную невозможностью дистанцироваться от прошлого, зафиксировать его, уверенно жить дальше. Такое прошлое постоянно присутствует, вызывая навязчивые повторы.

Ярким примером такой невротичности является современное российское общественное сознание с его патологией незалеченных исторических травм, неопределенностью отношения к прошлому — как давнему, так и новейшему. Это проявляется не только на уровне искусства и СМИ, в радикальных пересмотрах учебников и учебных программ, но и в переименованиях городов и улиц, разрушении памятников, охранных зон, даже на уровне вынужденно замалчиваемых тем семейной памяти. В не столь давнем советском прошлом дело доходило до уничтожения и фальсификации документов — например, дат и причин смерти репрессированных.

Люди живут рядом, на той же территории, но у них нет ясного отношения к прошлому, его понимания, нет памяти общего страдания и освобождения от него. Каждая этническая, конфессиональная, профессиональная, политическая социальная группа культивирует свои версии прошлого, что приводит к идеологическим «войнам памяти», которые, в свою очередь, порождают новые и новые интерпретации. В результате прошлое оказывается не изжитым. Оно длится в настоящем, порождая страх возвращения, страх перед будущим. Прошлое сливается с будущим, парализуя настоящее [32, с. 66]. На материале истории армянского и еврейского народов была показана роль в их исторической памяти Великой жертвы, грандиозной трагедии, причиненной Страшным врагом, сплотившей каждый из этих народов [24]. Речь идет о геноциде как мощном факторе формирования национального самосознания. Возможно, этот пример объясняет и некоторые пробле-

мы с формированием российского самосознания и идентичности. Так, образ Великого врага в отечественной истории носит «блуждающий», несфокусированный характер. Более того, вчерашний враг неоднократно становился другом, и наоборот. В образе такого друга/врага побывали Германия, Франция, Австрия, Англия, США, евреи, «лица кавказской национальности»… Проблема и с Великой жертвой. Точнее, сама эта Жертва была, и неоднократно… Татаро-монгольское иго — это жертва, принесенная во имя защиты европейских народов, или это был синтез Руси и Орды? Великая Отечественная война — несомненно, Великая жертва, великая Победа народа, присвоенная режимом… Большевистская революция, Гражданская война, советский эксперимент, сталинский террор — Великая жертва. Но и тут возникают проблемы с ее осмыслением: во имя чего и кому она принесена.

В этой связи представляется важным различать в мемориальной культуре две логики: (А) память триумфов, побед, и (В) память скорби, беды, жертв. Во втором случае речь может идти о различных практиках.

Это могут быть практики забвения, замалчивания, что, как уже говорилось выше, вряд ли может рассматриваться как решение конструктивное и дальновидное. С ходом истории, а то и в современности будут найдены артефакты, свидетельства, порождающие недоверие и конфликты.

Это могут быть исторические и социологические исследования, переводящие соответствующие темы в плоскость научного анализа, объяснения с последующим «архивированием» этой памяти, изживанием прошлого на уровне научного осмысления, что не исключает, а даже предполагает включение результатов такого осмысления в учебные программы достаточно высокого уровня.

Наконец, это могут быть символические презентации этой памяти, или связанные с глубокой рефлексией (сознательной скорбью и печалью), или без такой рефлексии (как просто нечто достойное сожаления) [17].

Сказанное можно пояснить с помощью предложенной Х. Уайтом, К. Берком и продолженной В. Цымбурским модели выстраивания исторической наррации в соответствии с комическим и трагическим жанрами [30]. Немного модифицировав модель, можно говорить о

четырех возможных «жанрах» презентации исторической памяти, в зависимости от двух пар их характеристик — презентации победы (торжества) или поражения (неудачи), которые подаются либо как сопричастность (идентичность) с данным содержанием, либо отстраненно как чуждое:

— презентация радости и восхищения героизмом победителей врага, оказавшегося несостоятельным;

— сатира и фарс по поводу «отравленной удачи», неизбежности расплаты за временный чужой успех;

— скорбь, осмысление жертвы «ради», героизм мученичества;

— трагизм перед лицом рока, бессмысленного распада и хаоса.

Данная модель помимо прочего позволяет отрефлектировать принципиально важное, но неосмысленное до сих пор в российской исторической памяти различение в содержании «великой-исторической-победы-над-смертельным-врагом». Речь идет о структурировании Победы по модели «Герой — Враг — Жертва».

Эта модель представляется чрезвычайно перспективной для анализа наррации третьего и отчасти второго уровней. Однако в рамках данного рассмотрения важным представляется акцент на новых цивилизационных возможностях символической презентации, открывающихся на всех уровнях наррации.

Диахрония символических презентаций прошлого

Современные информационно-коммуникативные технологии порождают неоднозначные ситуации восприятия и достоверности на каждом из этих уровней. В первую очередь это относится к фактологическому уровню. В обществе модерна человек все меньше готов верить в подлинность того, что отличается от привычного ему. Доверие собственному восприятию вытеснило доверие умозрительным концепциям, преданиям, легендам, религиозным текстам. Однако такое секуляристское «разволшебствление мира» рано или поздно порождает дефицит массово мыслимого достоверным, потребность в обретении доподлинно настоящего, данного в восприятии (прежде всего визуально): мимесиса и предметности в искусстве, фактологических (протокольных) описаний в экспериментальной науке уже оказывается недостаточно.

Такие возможности открывают новые технологии запечатления окружающей действительности, прежде всего экранные формы, вариации которых получили развитие, начиная с фотографии и кино, и множатся благодаря компьютерным технологиям, интернету и мобильной связи: FaceBook, Instagram, YouTube, фотосессии, селфи… Полная и преумноженная запечатленность реальности. Мир факторизирующейся и фрактализирующейся реальности с документальной подпиткой мифотворчества. Документальность понимается как собственно правда жизни и реальности, как гарант достоверности отображения действительности и истории. При этом произвольный монтаж этих осколков реальности предстает как погружение в достоверность и углубление ее понимания. В современном кинематографе, на ТВ и в других СМИ, как традиционных, так и сетевых, немало такого рода «удостоверяющих» жанров: репортаж, хроника, интервью, документальное кино, документальная драма, историческая реконструкция, мокьюментори, семидокумьентори, реалитишоу [18]. В ход идут фото- и видеоматериалы неважно какого происхождения, компьютерное моделирование, костюмированные реконструкции.

Немаловажно и то, что массовое общество в сочетании с интенсификацией коммуникации имеет следствием глубокую вовлеченность практически всего населения земли в происходящее на планете — если не непосредственно, то через СМИ, через web 2.0. и web 3.0. Фотография, кино, медиа — особенно телевидение и интернет — визуализируют происходящее в разных концах мира, позволяя чувствовать себя виртуальным участником войн, революций, перекраивания границ, катастроф, массовых убийств, этнических чисток.

Это делает современные технологии символической наррации чрезвычайно удобными для политических режимов в идеологическом обосновании и оправдании их действий и даже легитимности [34]. Нарративы символической политики при должной настойчивости и последовательности элиты рано или поздно становятся частью актуальной картины мира, если не нынешнего поколения, то следующего: при наличии политической воли и социальной базы в лице пассионарного меньшинства, при нынешних средствах коммуникации это происходит стремительно, буквально на глазах [19]. Такое впечатление легкости, однако, довольно обманчиво.

Символические наррации транслируются не только на различных уровнях и в различных формах, но и в разных символических пространствах («полях») с различным временным лагом возможных изменений содержания, что в конечном счете и определяет результаты символической политики. Одно дело — динамичная презентация символических нарративов в СМИ, транслирующих реакцию политического класса на текущие проблемы, интерпретацию этих проблем, их источники и возможные решения. Другое дело — нарративы, транслируемые системой образования, которая инерционна по самой своей природе, а попытки в образовании угнаться за динамикой медийных трансляций чреваты сбоями и противоречиями — иногда трагикомичными. Но в обществе существуют и еще более инерционные, довольно устойчивые режимы трансляции и воспроизводства мифологии. И с этими «режимами» символической презентации работают разные акторы.

Как уже отмечалось, главными акторами символической политики являются элиты, располагающие символическим и паблицитным (известностью и узнаваемостью) капиталами, авторитеты общественного мнения, имеющие доступ к медийным ресурсам: политики, журналисты, религиозные деятели, публичные интеллектуалы, гуманитарии, деятели искусства. Именно они обеспечивают наиболее динамичный режим символической презентации — прежде всего на третьем уровне его наррации.

Тем не менее нельзя отрицать относительную устойчивость того, что К. Юнг называл «архетипическим» — мифофреймами, возникшими на заре антропогенеза. Между архетипами и современными мифами лежит пласт традиционной культуральной мифологии, отражающей и выражающей исторический опыт народов. Это не пресловутая ментальность, а именно ценностно-нормативное содержание исторического опыта, образующего культурный код, обладающий большой исторической инерцией воспроизводства. Именно он сказывается в проблемах класса «культура тоже имеет значение» [7; 28] или «культура как ресурс и барьер модернизации».

Воспроизводство ценностно-нормативного содержания конкретной культуры осуществляется в узком кругу тех, кто участвует в формировании этнического и кланового самосознания. Это семья,

родные, близкие, друзья — акторы «сплачивающего доверия» [3], радиус которого меньше, чем у институционального доверия, «наводящего мосты», но более значим для базовой идентичности личности. И такая мифология является более долговременной, устойчивой, инерционной, чем транслируемая медийными средствами символической политики.

Промежуточную позицию между относительно устойчивой, инерционной мифологией и динамичностью медийной символической политики занимают нарративы, транслируемые системой образования, подвижность которой относительно ограничена.

Конечно, СМИ играют свою роль, особенно телевидение, которое в фильмах, сериалах, ток-шоу моделирует реакцию на события, погружая их в бытовые ситуации, дискурсию известных узнаваемых людей. Важнейшую роль выполняют при этом новости, сам отбор которых, комментарии, интонации транслируют, визуализируют символические нарррративы. В XX столетии к средствам массовой мобилизации общественного сознания добавился спорт. Победы страны на эстрадных подмостках и спортивных аренах граждане видят по телевизору и — исполняются гордости. Затем на том же телеэкране им показывают другую победу, одержанную в ходе военной операции, которая (в телевизоре же) выглядела как еще одно успешное выступление наших в такой красивой форме — military style. «Война кажется телерепортажем, а то и компьютерной игрой, где у нас в запасе 10 жизней» [9].

Если человек, сформировавшийся в книжной культуре линейного чтения, выстраивания нарративов, прослеживания сюжетных линий, способен понимать достаточно сложные смысловые построения, то человек экранной цифровой культуры оперирует только смыслами «твиттерного» формата и не может работать со сложными знаковыми и смысловыми структурами. Источники информации воспринимаются им как блюда на «шведском столе», с которого он набирает произвольные наборы по своему усмотрению.

В мозаичном, клиповом сознании мифология и выражающие ее нарративы менее устойчивы, осмысление оказывается неглубоким и «коротким», не способным на «длинные мысли». Такое сознание оказывается не способным не только на выявление причинно-следственных связей, но и на простое прослеживание хроникальной по-

следовательности событий. Прошлое каждый раз перевоссоздается как новое — под сиюминутное настоящее.

Такое сознание, имеющее дело с реальностью в духе телевизионного zapping'а, если и способно к эмпатии, то непродолжительной, неустойчивой, вспышками приходящей и быстро уходящей, забываемой. Социализация заведомо оказывается неполной. Недаром в электронных социальных сетях образуются видимости сообществ, между которыми доминируют негативные агрессивные отношения. И в какой-то момент идеократия может оказаться неспособной управлять политическим стебом, подогреваемым из своих же кабинетов [16].

Тенденции накопления различных интерпретаций усиливаются процессами демократизации, доступности информации, что делает возможным не только широкий диалог, но и артикуляцию различных версий, их оценок. Тем самым активируются, стимулируются процессы формирования этнического, расового, конфессионального, гендерного самосознания, которые, в свою очередь, усиливают наращивание различных нарративов. Получается система с положительной обратной связью по дифференциации и дивергенции форм группового сознания, идентичностей. Культивирование эклектизма мультикультуральности и толерантности уже привело не столько к созданию некоего нового единства, сколько к нарастанию многовекторного конфликтного разнообразия — в Европе, Азии, Америке.

В этой связи небезосновательными выглядят характерные для начала XXI столетия оценки происходящего как «конца идеологий», распада «больших нарративов», определявших политическую картину мира на протяжении XIX—XX столетий [6]. Это подтверждают и результаты попыток выработки «национальной идеи» России, ставшие притчей во языцех. Ускоренный режим презентаций в символической политике чреват неоднозначными последствиями.

Так, в России с начала 2000-х установился курс на построение и продвижение официального нарратива «тысячелетней России» (в любую эпоху и в любых границах) как особой цивилизации, что потребовало соединения трех ценностно-символических комплексов: дореволюционного, советского и постсоветского [12, с. 175—184]. Такая принципиальная эклектика (сочетание в геральдике и другой государственной символике наследия царской России и СССР; празднование советских, досоветских и постсоветских праздников;

использование наград и регалий различных эпох и т. п.) развязывала руки для маневрирования, построения удобных нарративов, удовлетворявших соответствующие возрастные, этнические, профессиональные группы населения.

В результате возникли разрывы между уровнями и формами символической презентации прошлого. Идея возвращения памятника Дзержинскому на Лубянку обсуждалась на серьезном уровне, и московские коммунисты, собрав необходимое количество подписей, решили пока отложить инициирование референдума за восстановление памятника. При этом в Москве до сих пор нет памятника жертвам сталинских репрессий, точнее, на той же Лубянке лежит соловецкий камень, а идея полномасштабного памятника пока вылилась только в конкурс, наконец-то проведенный осенью 2015 года. В Грозном в 1992-м поставили памятник жертвам репрессий, но в 2008-м он был перенесен из центра на окраину, а инициатива создания памятника Н. С. Хрущеву как «освободителю чеченского народа» сошла на нет. Излишняя динамика сказывается на «жестких» формах, приводя к переименованиям улиц, городов, разрушению памятников, что вступает в достаточно острое противоречие с долговременной культурной памятью. Все это показывает, что для внятной символической политики пригоден не всякий исторический материал, даже, на первый взгляд, достаточно убедительный.

В 2014 году в связи со столетием начала Первой мировой войны была предпринята добросовестная попытка вернуть эту великую драму, ключевую для понимания истории XX века, в актуальную символическую политику. По стране прокатилась волна социальной рекламы, были сняты фильмы, поставлены спектакли, прошла серия специальных событий, тематических мероприятий, были воздвигнуты монументы в память безымянных героев. Но существенного, серьезного общественного резонанса эта символическая презентация важнейшей и трагической страницы отечественной истории не вызвала. Думается, по причине затруднения выстроить нарратив третьего уровня — вписать тему Первой мировой в контекст мифа Тысячелетнего Государства России, государственной идеологии с акцентом на порядок, силу, властную вертикаль. В той войне не было недостатка в массовой самоотверженности, солдатском героизме, подвигах, талантливейших полководцах… Но не только не было

победы, а само российское государство рухнуло. И даже возникновение в результате этой катастрофы и гражданской войны новой советской империи не компенсирует этого главного несоответствия. На фоне активного формирования государственнического нарратива уже мало актуальна и запоздалая идея примирения «красных» и «белых» [19].

В 2015 году в России появился официальный документ, в котором перечислены традиционные духовно-нравственные ценности страны. Распоряжением Правительства РФ Федерации № 996-р от 29.05.2015 утверждена стратегия воспитания в РФ до 2025 года. «Стратегия опирается на систему духовно-нравственных ценностей, сложившихся в процессе культурного развития России, таких как человеколюбие, справедливость, честь, совесть, воля, личное достоинство, вера в добро и стремление к исполнению нравственного долга перед самим собой, своей семьей и своим Отечеством», — говорится в документе. Кроме того, в одном из разделов стратегии говорится о «развитии в детской среде ответственности, принципов коллективизма и социальной солидарности» [15].

Тем не менее до сих пор остается нерешенным главный вопрос о культурном позиционировании России в системе координат Восток — Запад. Трудности с продвижением модернизационных реформ и недостаток признания со стороны условного Запада, очевидная неспособность отвечать западным стандартам в политике, правовой культуре и экономике подтолкнули российскую элиту навстречу давно созревавшему запросу «жить своей жизнью». При этом необходимость сохранять и поддерживать международный статус, межгосударственные отношения, включенность в мировую экономику вынуждают поддерживать хотя бы формальную видимость свободы, демократии, прав человека и т. д. Между уровнями символической презентации, реализующимися в разном режиме, не складывается полноценная связная коммуникация. В терминологии, предложенной в свое время А. С. Ахиезером [2], это оставляет Россию в пространстве маятниковых инверсивных шараханий, вновь делая актуальной проблему выработки медиативного пути [13].

Такие конфликты «памятей» начинают принимать международный характер. И дело уже не столько в «конфликте культур» в духе С. Хантингтона, который сам по себе стал опытом нарративной ре-

конструкции, сколько в реалиях «проснувшегося ислама», довольно неожиданном всплеске православного фундаментализма в России, не объяснимого исключительно практикой пропагандистского манипулирования.

Всплески антимодернизационных настроений широкой общественности в таких странах, как Алжир, Мексика, Турция, Россия, где относительно малочисленная элита разделяет и транслирует новые смыслы и ценности постиндустриального общества, тогда как собственно многочисленное население руководствуется памятью культурной традиции, — наглядные тому примеры. Пример России в этом плане особенно примечателен. В стране за полтора столетия не только радикально, но и по историческим меркам — мгновенно менялась собственность, каждый новый политический режим начинал с отрицания сделанного предыдущим. Символические нарративы менялись настолько быстро и кардинально (с переписыванием учебников, переименованием улиц и городов, выносом трупов), что к их сменам выработался не только иммунитет, но уже, похоже, и идиосинкразия.

Не исключено, что нестыковки между обеспеченным традиционным мифическим содержанием сознанием и современной, непрерывно меняющейся, склонной к дивергенции мифологией перерастают в противоречие. Похоже, мы вступаем в разгорающийся конфликт между двумя типами мифологий и символизаций. Речь идет о нуждающемся в осмыслении запросе на наррацию третьего уровня, выходящую за пределы сиюминутного политического контекста. Уже в последнее десятилетие XX столетия ситуация технологически (Интернет), политически (кризис либерализма), социально (расслоение и радикализация среднего класса), культурально (активизация фундаментализма) стала переформатироваться. Активно формируется социально-культурная и технологическая платформа для смены политических реалий.

Поэтому важна упорядоченная, систематическая коммуникация, в несколько этапов (по мере интенсивности социальной коммуникации и ее организационных форм), ведущая к закреплению традиций — вплоть до их полной институционализации в организационно-правовые формы, воплощения в материальной среде [25]. Такие стадии проходят любые ценностно-нормативные системы — не

только в политике, но и в бизнесе, науке, искусстве, религии. Также и формирование повестки дня в символической политике должно своевременно дополняться созданием инфраструктуры для воплощения транслируемых смыслов, образов, когда коммуникация дополняется материальными артефактами (hardware) и событиями, в которых смыслы оседают новым культурным слоем для последующих поколений, входят в их образ жизни.

Таким образом, проведенное рассмотрение позволяет существенно обогатить палитру содержания символических презентаций прошлого, реализовывать их как в «мягких» интерпретациях, так и в «жестких» меморизациях, а также событийных формах, более систематически.

Особенно перспективными представляются исследования диахронического плана, которые могут уточнить соотношение динамичных медийных презентаций с долговременной культурной памятью и нарративами, транслируемыми в образовательных программах, сфере искусства.

* * *

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001.

2. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта (социокультурная динамика России). Новосибирск: Сибирский хронограф, 1998.

3. Веселов Ю. В. Доверие и справедливость. Моральные основания современного экономического общества. М.: Аспект-Пресс, 2011.

4. Герасимов С. В. Массовые праздники и социальное партнерство. СПб: Алетейя, 2016.

5. Историческая политика в XXI веке / под ред. А. Миллера, М. Липман. М.: НЛО, 2012.

6. Копосов Н. Е. Исторические понятия о мире без будущего // Как мы пишем историю? / отв. ред. Г. Гарета, Г. Дюфо, Л. Пименова. М.: РОССПЭН, 2013. С. 57—93.

7. Культура имеет значение / под ред. Л. Харрисона, С. Хантингтона. М.: МШПИ, 2002.

8. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: УРСС Эдиториал, 2004.

9. Левинсон А. Война как спорт на ТВ // Ведомости. 28.04.2015. № 3821. С. 6.

10. Личность как автопроект // Философские науки. 2009. № 9. С. 5—78; № 10. С. 5—71.

11. Лопатина С., Тульчинский Г. Публичные пространства в обществе массового потребления: гражданский и политический потенциал // Топография популярной культуры / ред.-сост. А. Розенхольм, И. Савкина. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 285—302.

12. Малинова О. Ю. Актуальное прошлое: символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности. М.: РОССПЭН, 2015.

13. Медиация как социокультурное явление // Философские науки. 2013. № 11. С. 34—52; № 12. С. 51—70; 2014. № 1. С. 58—72; № 2. С. 39—62; № 3. С. 64—83; № 4. С. 64—84; №5. С. 132—149.

14. Неклюдов С. Миф всему голова. 7 фактов о роли мифа в истории культуры и мифотворчестве в современном мире. URL: postnauka.ru/faq/6599 (дата посещения: 19.12.2015).

15. Об утверждении Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года: Распоряжение Правительства РФ от 29.05.2015 № 996-р. URL: http://government.ru/docs/18312/(дата посещения 12.02.2016).

16. Рубцов А. Дым с огнем, или Поражение конспирологии. URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2015/03/12/metafizika-vlasti-dim-s-ognem. (дата посещения: 22.11.2015).

17. Рубцова О. В. Триумфальное и травматическое внутри городских практик меморизации: анализ постсоветского опыта // Патриотизм, гражданственность, национализм: политические концепты в массовой культуре. Пермь: ПГГПУ, 2015. С. 40—42.

18. Сальникова Е. В. Докумиф, или Погоня за реальностью // Наука телевидения: Научный альманах. М.: ГИИ, 2014. Вып. 11. С .48—84.

19. Сидоров А. История в стиле лего. Зачем нам памятники и что с ними делать. URL: http://lenta.ru/columns/2015/07/04/monuments/ (дата посещения: 06.10, 2015).

20. Скриптизация: откровение, укрывание и вменение бытия // Философские науки. 2008. № 8. С. 25—145; № 9. С. 80—93;

21. Тульчинский Г. Л. Истории по жизни. Опыт персонологической систематизации. СПб: Алетейя, 2007.

22. Тульчинский Г. Л. Историческая память в символической политике и информационные войны // Философские науки. 2015. № 5. С. 24—33.

23. Тульчинский Г. Л. Развитие знания: зашнуровывающая метафора и модели // Философия и методология науки. СПБ., 1995. С. 72—75.

24. Тульчинский Г. Л. Роль геноцида в национальном самосознании // Геноцид в исторической памяти народов и информационных войнах современности. М.: Ключ-С (Библиотека института «Справедливый мир»), 2015. С. 154—167.

25. Тульчинский Г. Л. Этапы политической институционализации: от идеи к институту // Политические институты в современном мире. СПб.: Аллегро, 2010. С. 358—360.

26. Тульчинский Г. Л. Total branding. Мифодизайн постинформационного общества. Бренды и их роль в современном бизнесе и культуре. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013.

27. Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002.

28. Харрисон Л. Евреи, конфуцианцы и протестанты: культурный капитал и конец мультикультурализма. М.: Мысль, 2014.

29. Ширинкин П. С. Туристское легендирование: Региональные аспекты. Пермь: Пермск. гос. акад. искусства и культуры, 2014.

30. Цымбурский В. Конъюнктуры Земли и Времени. Геополитические и хронополитические интеллектуальные расследования. М.: Европа, 2011.

31. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.

32. Эткинд А. Кривое горе. Повесть о непогребенных. М.: НЛО, 2016. С. 225—228.

33. Bell Duncan S. A. Mythscapes: memory, mythology, and national identity // British Journal of Sociology. 2003. Vol. 54, No. 1. Pp. 63—81.

34. Gill G. Symbolism and Regime Change in Russia. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013.

35. The Invention of Tradition / Ed. by E. Hobsbaum and T. Ranger. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983 etc.

36. Segal R. A. Theorizing About Myth. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 1999.

37. Sommers M. R. The Narrative Constitution of Identity: a Relational and Network Approach // Theory and Society. Dordrecht, 1994. Vol. 23. No. 5. P. 606—649.

38. Topolski E. The Role of Logic and Aesthetic in Constructing Narrative Wholes in Historiography // History and Theory. Middletown (CT, USA). 1999. Vol. 38. No. 2. P. 198—210.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 18+7.01+7.067

Е. Н. Шапинская

Эстетическая полисемия в «посткультуре»: грани интерпретации[1]

В статье рассмотрена проблема интерпретации культурного наследия в современных художественных практиках с точки зрения их эстетической ценности. Плюрализм (пост)современной культуры ведет к постоянным изменениям в интерпретативных стратегиях, эстетической сфере, что особенно заметно в области медиа и виртуальной культуры, в которую в наши дни переместились в значительной степени все культурные практики. Особое внимание уделяется судьбе классического искусства в эпоху доминации массовой культуры, торжества визуальности, тотальной дигитализации художественной культуры. Делается вывод, что легкая доступность искусства в эпоху «цифры» не означает его понимания и усвоения аудиторией, а современные интерпретации классики не делают ее более понятной и любимой. Без систематического художественного образования и воспитания избыток информации и плюрализм культурных практик не способствуют формированию эстетической и этической системы ценностей, а лишь создают хаотично-калейдоскопический контекст «посткультуры».

Ключевые слова: *культура, культурное наследие, эстетическая ценность, культурные практики, классика, интерпретация, творчество, массовая культура, визуальная культура, дигитализация, восприятие, воспитание эстетическое.*

[1] Публикация подготовлена при поддержке РГНФ, грант № 14-03-00035.

© Шапинская Е. Н., 2016

Shapinsky E. N. Aesthetic polysemy in the «post-culture»: the brink of interpretation

The problem of interpretation of cultural heritage incontemporaryartpr acticesfromthepointofviewoftheiraestheticvaluehasbeenexaminedinthepaper. Pluralism of (post)modern culture leads to constant changes in interpretative strategies, in aesthetic sphere, which is especially manifest in the field of media and virtual culture. Accent has been placed on the fate of classical art in the epoch of domination of mass culture, visuality and mass scale digitalization of art works. The conclusion is made that easy availability of art does not mean that it is percepted by the audience, and contemporary interpretations of classic works do not make them more understandable and loved. Without systematic art education the excess of information and pluratlity of cultural practices does not contribute to forming aesthetic and ethic value system but creates a chaotic context of «postculture».

Keywords: *culture, cultural heritage, aesthetic value, cultural practices, classics, interpretation, creativity, mass culture, visual culture, digitalisation, perception, aesthetic education.*

В современном культурном пространстве границы между составляющими его фрагментами весьма подвижны, а их культурные смыслы меняются в зависимости от стратегий интерпретации. Поскольку мы обращаемся к художественной сфере, наше внимание привлекает не только рефлексивный плюрализм, но и постоянные изменения в эстетической сфере, где традиционные ценности подвергаются самым разным видам трансформаций. В особенности это касается области медиа и виртуальной культуры, в которую в наши дни переместились в той или иной степени все культурные практики. Это заставляет вспомнить знаменитую фразу М. Маклюэна: «Медиа и есть содержание» — и задуматься над вопросом, насколько небывалая медиатизация и технологизация культурной сферы повлияли на эстетическое восприятие в целом, насколько вообще можно говорить об эстетических ценностях в эпоху всеохватного распространения массовой культуры в контексте постмодернистского плюрализма, в эпоху, переместившую произведения искусства в область «шаговой доступности» благодаря цифровым технологиям, практически уничтожившей понятие авторства и поставившей под вопрос само понятие художественного образования [6].

Во все времена новые технологии оказывали влияние на художественную культуру, на виды и жанры искусства, создавая нередко инновативные формы, ставящие под вопрос традицию. Новые музыкальные инструменты влияли на формы музыкальных произведений и на их эстетическое воздействие на публику; открытия в области техники живописи вызывали к жизни новые направления деятельности художников; усовершенствование технических возможностей театральной сцены давало возможность воплощать в жизнь невиданные ранее фантазии постановщиков. Тем не менее вплоть до XX века, который можно назвать и «веком кино», и эпохой телевидения, эти новшества носили локальный характер, будучи ограниченными теми ареалами, где протекало творчество композитора или художника. Несомненно, межкультурные связи в Европе были весьма сильны уже во времена Средневековья, стили быстро распространялись, формируя созданные как бы по одной модели центры средневековых городов с неизменными собором и ратушей. Однако в искусствах исполнительских, музыке, театре технические новшества достигали только той сравнительно небольшой части публики, которая посещала театры или концерты. Речь идет не только о новшествах: как таковое искусство музыки, танца, отчасти живописи было в течение веков привилегией аристократов, а затем разбогатевшей буржуазии с «просвещенными» вкусами, которые поддерживали эти виды искусств, их создателей и исполнителей.

Картина резко изменилась в XX веке, с небывалым расширением сферы массовой культуры и появлением технических средств тиражирования любых произведений искусства, вне зависимости от их статуса, эстетической ценности или времени создания. На изменения, происходящие в области «высокого» искусства в связи с натиском форм и технологий массовой культуры обратили внимание философы, социологи, деятели культуры. Одной из наиболее значительных работ, посвященной судьбе классического искусства в эпоху массовой культуры, стало знаменитое произведение Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», написанное в 1936 г. в эмиграции, где автор находился вместе со своими коллегами по Франкфуртскому институту социальных исследований. В. Беньямин (1892—1940) — немецкий философ, культуролог, историк и теоретик искусства. Отдавая

дань различным философским направлениям, он находился под значительным влиянием марксизма. Проблемы культуры XX века поставлены им в ряде работ, в том числе и в данном эссе, которое нас интересует в связи с проблемой судьбы классики в эпоху массового тиражирования все новыми техническими средствами. Присущие Беньямину острота постановки и глубина осмысления проблем культуры делают его работу актуальной и в наши дни, когда тиражирование приобрело еще большие масштабы благодаря возникновению и распространению цифровых технологий.

В. Беньямин проводит различие между воспроизведением как универсальной чертой практики искусства и техническим массовым воспроизведением. «…Произведение искусства в принципе всегда было воспроизводимым. То, что сделано человеком, поддается человеческому же воспроизведению. Копии делались: учениками — для упражнения в мастерстве, мастерами — для распространения своих произведений» [1, с. 152—167].

Начало нового этапа в воспроизведении (и воспроизводимости) произведений искусства немецкий ученый относит к XIX веку, именно тому времени, когда возникает массовая культура как культура индустриального общества. «…В XIX веке техническая репродукция достигла такого уровня, на основе которого она не только смогла сделать своим объектом все художественное наследие искусства в целом, тем самым расширив и видоизменив его воздействие, но отвоевать себе самостоятельное место среди прочих художественных методов» [1, с. 154].

Для того чтобы понять отличие искусства прошлого от искусства масскульта, Беньямин разрабатывает понятие ауры. По его мнению, современная технология массового репродуцирования открыла новую эпоху в чувственном восприятии. «Аура» произведения искусства, по Беньямину, — это его уникальное существование во времени и пространстве, его аутентичность. «Уникальность произведения искусства идентична его существованию в системе определенных традиций… Первоначальная связь искусства с традицией нашла выражение в культе. Древнейшие произведения искусства, как известно, возникли из ритуала, сначала магического, затем религиозного. Решающее значение имеет здесь то обстоятельство, что ауратический способ бытия произведения искусства никогда полно-

стью не освобождается от его ритуальной функции. Иными словами: уникальная ценность подлинника основывается на ритуале, в котором она обрела свою первоначальную потребительскую ценность. Даже в светских формах поклонения красоте можно распознать секуляризованный ритуал. Эта первооснова четко различима, например в искусстве Ренессанса и по истечении трех столетий со времени его формирования» [1, с. 156].

При механическом воспроизводстве искусство рассеивается, «превращаясь во множество копий, что означает потерю аутентичности как меры ценности или даже как значимого понятия в искусстве» [5, с. 32]. Сам Беньямин объясняет этот процесс тем, что техника репродукции ставит на место его единичного бытия массовидность.

Этот феномен имеет не только эстетическую, но и социальную природу, будучи связан с формированием массовых аудиторий и их культурных потребностей, которые уже не может удовлетворить элитарное «ауратическое» искусство. В основе распада ауры «…лежат два обстоятельства, связанные с возрастающим значением массы в современной жизни. А именно потребность сделать вещи более доступными и человеческими так же настоятельна сегодня в массах, как и их склонность преодолеть уникальность любого явления путем его репродуцирования. День ото дня становится все очевиднее общественная потребность приблизиться к предметам, овладеть ими в оригинале, а чаще — в копии или репродукции. Направленность реальности в сторону масс и масс в сторону реальности есть бесконечно важный процесс, заслуживающий систематических наблюдений и размышлений»[1, с. 158].

Несмотря на ущерб, наносимый классическому искусству массовой воспроизводимостью, Беньямин вовсе не осуждал ни новые технологии, ни изготовленные с их помощью «реплики», считая, что массы теперь могут сами оценивать произведения искусства и формировать свое суждение. «…Техническая воспроизводимость произведений искусства меняет отношение масс к искусству. Из самого отсталого, скажем, отношения к Пикассо, оно превращается в передовое, например, перед лицом Чаплина. При этом отношение передовое примечательно тем, что радость созерцания и переживания непосредственно и глубоко связана у зрителя с его позицией компетентного судьи. Такая связь — важный общественный признак…» [1, с. 165].

В то же время Беньямин отмечает и этим во многом предвидит все нарастающую развлекательную функцию массовой культуры. «…Массы — это та матрица, по которой в наши дни штампуется привычное отношение к произведениям искусства. Между тем количество уже перешло в качество: резко возросшие массы участников искусства принесли и иной способ соучастия в нем… Развлечение и сосредоточенность противостоят друг другу, и это отношение можно сформулировать следующим образом: человек, сосредоточившийся перед произведением искусства, погружается в него, входит внутрь… напротив, рассеянная масса со своей стороны погружает произведение искусства в себя» [1, с. 165].

Восприятие массового произведенного искусства, будь это кино, предназначенное по своей сути для массового потребления, или многочисленные формы тиражирования классики, всегда является рекреацией, не требует серьезных усилии по приобретению «культурного капитала» и в конце концов занимает маргинальное пространство в жизни человека массового общества, в большей степени озабоченного приобретением материальных благ и комфорта. «Публика — экзаменатор, — писал Беньямин, — но экзаменатор развлекающийся» [1, с. 156]. В процессе трансформации классического музыкального текста, требующего подготовки для его полноценного восприятия, в развлечение сдвиг эстетических ценностей неизбежен, поскольку способность массовой культуры к присвоению любого культурного материала и перекраивания его на свой лад поистине безгранична.

Прошедшие со времени написания эссе Беньямина долгие годы показали не только правоту ученого с точки зрения неотвратимости растворения ауры элитарной культуры в массовом производстве реплик и симулякров, но и углубление этого процесса в контексте происшедших — и происходящих — в культуре рубежа тысячелетий изменений.

«Изменения обычно рассматривают как что-то происходящее во внешнем мире, — писал американский исследователь Дж. Хардисон. В 1920, к примеру, не было телевизоров. К 1980 телевизоры были повсюду, куда ни кинешь взгляд. Тем не менее, изменение всегда субъективно, как и объективно. Разум формируется при помощи полученного во внешнем мире опыта. Человек, рожденный в мире без те-

левизора, смотрит на него иначе, чем тот, который родился в мире, где телевизор — обычная вещь. Есть еще один важный момент культурных инноваций. Если инновация базовая, просто потому что она такова, спустя поколение после ее появления она становится частью мира как данность, частью формы нашего сознания скорее, чем его содержания» [7, с. XII].

Вопрос о том, насколько изменения, происшедшие в культуре на рубеже XX—XXI вв., затронули саму ее сущность, останется открытым, тем не менее многие исследователи считают, что сегодня мы живем в качественно новой социокультурной действительности. «Серьезность и значительность происшедших в обществе перемен, — пишет В. Самохвалова, — дают основания отделить всю его доинформационную историю от информационной как принципиально новой стадии существования социальных и социетальных структур. Наступление информационной эры становится переломом в качестве жизни, в характеристиках общества, человека, культуры» [4, с. 438].

Что же качественно отличает культуру наших дней, первых декад XXI века, от предыдущих эпох «современности», «постсовременности» и прочих терминологических концептосфер, не получивших собственного наименования, а обходящихся, как правило, приставками «пост-» или «нео-»? Прежде всего, современная культура практически целиком «подается» в медиатизированном виде, в том числе и ее «золотой фонд», все что относится к культурному наследию. С одной стороны, идет активный процесс оцифровки самых различных текстов и памятников культуры, с другой — невероятная информационная избыточность затрудняет процесс встраивания памятников наследия в систему ценностей человека и общества, вырабатывания бережного отношения к наследию, воспитания чувства гордости за те тексты и памятники, которые принадлежат отечественной и мировой культуре в целом и ее отдельным регионам.

Таким образом, массовая культура, которая составляет среду обитания современного человека, позиционирует ряд проблем, связанных с формированием бережного отношения к культурному наследию как к величайшей ценности общества и человека. Без осознания этих проблем трудно говорить об активном приобщении к наследию в процессе образования, эстетического воспитания, поскольку формирование современного человека происходит не только (и не столько)

в школе или другом учебном заведении, а в информационной среде и социальных сетях, где активные коммуникации ведут к формированию иных приоритетов и ценностей, нежели те, которые предлагаются официальными образовательными программами.

Вторым важным моментом современных культурных практик стало то, что процессы тиражирования, которые привлекли внимание и вызвали озабоченность уже представителей Франкфуртской школы, становятся настолько превалирующими, что зачастую в этом процессе теряется оригинал. У растиражированных произведений искусства не остается референта, что превращает их в «пустые знаки», цепочку означающих, за которыми не стоит смыслового наполнения означаемого. В. И. Самохвалова, которая много лет занимается проблемой творчества, считает, что современное постиндустриальное информационное общество обречено на то, чтобы стать массовым и, следовательно, полностью зависеть от процесса тиражирования. «Тиражирование в масскульте становится не только способом распространения его продукции, но самой *сущностью* массовой культуры, выступая на разных уровнях и в разных качествах: тиражировать можно как образ, идею, так и способ их восприятия и понимания. Тиражируется и сам потребитель масскульта, характеристикой мышления которого становится конформизм, опущенный в подсознание, хотя внешне человек может выглядеть как угодно независимо. Общение с тиражированным искусством лишает его исключительности характера переживания, его восприятие становится обыденным фоновым действием» [4, с. 491]. Развлечения, которые представляет в изобилии культурная индустрия, даже если они основаны на интерпретированных для удовлетворения невзыскательных эстетических потребностей массовой аудитории классических произведениях, быстро приедаются, а постановщикам приходится изыскивать все новые возможности развлечь, отвлечь и привлечь публику, дабы выжить в условиях жесткой рыночной конкуренции. Примеров такого рода немало. Нам же хотелось бы, избегая тотального отрицания, рассмотреть не только те деструктивные моменты, которые и так на виду у публики, обсуждаются на различных ресурсах и в различных сообществах и тем не менее активно потребляются зрителями и слушателями, но и другую сторону вопроса. Цифровые технологии создали небывалые возможности для рас-

ширения информационного пространства человечества в целом и, кроме того, дали возможности для нового прочтения забытых произведений, которые могут оказаться созвучными нашему времени и войти в культурную практику наших дней. С классикой происходят трансформации, рассчитанные на то, чтобы приблизить ее к современному культурному потребителю. «В массовом искусстве, — пишет В. И. Самохвалова, — происходит омассовление классики…, изменение темпа при исполнении произведений Моцарта, Бетховена, Генделя для приближения их к современному ритмизированному восприятию, приспособление для «популярного» исполнения произведений Бетховена, Шуберта, Вагнера. Интеллигенция, прежде пренебрежительно относившаяся к масскульту, ныне сама весьма активно подключилась к выполнению «социального заказа» — созданию произведений, приближенных к массовому потребителю, его запросам и вкусам» [4, с. 472]. Насколько такое «приближение» служит воспитанию эстетического вкуса, обогащает мир человека, формирует эстетические ценности молодежи, ответить непросто. Поэтому необходимо рассмотреть вопрос тотальной дигитализации текстов культуры и их существования на просторах Сети более подробно[1].

Изначально между сторонниками «живого звука» и приверженцами записей на все более усовершенствованных носителях происходил спор. Защитники записей музыкальных произведений утверждают, что их качество выше, чем разнородный звук, производимый инструментами оркестра, а качество исполнения никогда не может быть полностью гармоничным как по объективным, так и по субъективным причинам. По их мнению, «запись является одним из возможных решений данной проблемы. В студии то или иное музыкальное произведение может быть исполнено несколько раз. Если исполнение окажется первоклассным, оно может быть использовано целиком. В другом случае будет создано синтетическое исполнение при помощи соединения различных фрагментов. В прошлом достоверность записи

[1] Под дигитализацией мы подразумеваем преобразование аналоговых данных в цифровые, что приводит к возникновению «новых медиа», существующих в цифровом формате. Основные свойства «новых медиа» подробно проанализированы в работе Л. Мановича еще в начале нынешнего столетия, но в целом эти свойства присущи и сегодняшней «дигитальной» культуре. См.: Manovich L. The Language of New Media. MIT Press, 2001.

была ограничена, и даже лучшие записи, исполненные на лучших инструментах, не могли передать жизненность оригинального исполнения. Ситуация улучшается благодаря цифровым техникам записи и оптическим дискам, но она не может разрешить еще одну проблему, связанную с записями. Запись притворяется живым концертом, но она — нечто другое. Прежде всего, она статична. На концерте публика может воздействовать на исполнителей выражениями недовольства или аплодисментами, или покашливанием, или киданием роз на сцену. Аплодировать же записи было бы бессмысленным. Как и книга, запись сводит слушателя к роли пассивного потребителя. Затем, как уже отмечалось, запись часто представляет собой соединенные фрагменты разных выступлений, а не единое исполнение. И в-третьих, — и это самое важное — записанная музыка — это звуки, вначале произведенные вибрацией иглы или колебаниями света, отраженными на диске… Звук, который они издают, — это всего лишь имитации, весьма далекие от реальности» [7, с. 231—232].

Смена технологий вела к все большей технологизации процесса звукозаписи, а носители становились все компактнее и доступнее. «Переход от аналоговой записи к цифровой вынуждал любителей музыки менять устаревшие и утратившие прежнее качество виниловые пластинки на безупречные компакт-диски. Они не страдали от сигаретного пепла и не портились, сколько бы их ни проигрывали… В этой безупречности было что-то неестественное, не принадлежащее нашему миру. Вместо того чтобы воспроизводить физические сигналы со всем присущим им несовершенством, новая система посредством лазера превращала звуки в двоичные коды… и передавала их точнейшим образом… Именно к этому всегда и стремилась звукозапись. Подобно стае ласточек, компакт-диски серебристым облачком заполнили небосвод более богатого полушария, заявив о приходе информационной революции. Их потребление превзошло все ожидания» [3, с. 482]. Несомненно, лидирующая роль в этой эйфории успеха принадлежала поп-музыке, а «классическая музыка подверглась жестокому подчинению и контролю со стороны невежественных счетоводов, и ей пришлось играть по новым, навязанным извне правилам» [3, с. 482]. Привыкшие к финансовой поддержке крупных предпринимателей, звукозаписывающие фирмы, как и театры и концертные организации, на рубеже тысячелетий все более остро ощу-

щали экономический кризис, граничащий с распадом. Доступность музыки, выкладываемой в Сети, отрицательно сказалась на продажах дисков, и борьба театров с интернет-пиратами идет до сих пор, причем далеко не в пользу первых. Такое положение сказывается и на уменьшении спонсорской поддержки, которая направлена на заведомо более успешные проекты в сфере спорта или шоу-бизнеса. «Богатым людям нравится поддерживать победителей, будь то на беговой дорожке или на сцене. От спорта и рока исходил запах успеха, поэтому на них щедро изливалась вовсе не так уж необходимая поддержка. Классическая музыка, униженная неуверенностью в своих силах и в своих возможностях приносить доход, казалась белым рыцарям совершенно непривлекательной» [3, с. 483].

Если в музыкальной индустрии статус классической музыки явно проигрывал по сравнению с популярными жанрами, то практики искусства со своей стороны предпринимают все усилия, чтобы сохранить (или даже расширить) свое пространство в мире музыкальной культуры, используя современные технологии, переходя на цифру в записях и перезаписях классического наследия, используя все технологии современного пиара и маркетинга, чтобы сохранить определенное место в мире шоу-бизнеса. Мы уже писали о постановочных стратегиях, направленных на усиление визуально-развлекательного элемента и распространение той или иной постановки по всем возможным медиа-каналам. Насколько такие практики благотворны для классического наследия музыкальной культуры — вопрос весьма спорный. Что касается широкого распространения оцифровки уже существующих записей и, соответственно, небывалого расширения потенциальной аудитории, тут можно снова вспомнить В. Беньямина, который говорил о демократическом потенциале тиражирования произведений искусства, делающих их доступными для широчайших слоев населения. Ученый пришел к выводу, что «искусство механического воспроизведения является единственно социально значимым искусством, что лишь оно может принести новые идеи большинству людей» [5, с. 32].

Опираясь на этот тезис, нам также хотелось бы проанализировать те возможности, которые новые технологии, в частности оцифровка, дают классической музыке, способствуя расширению ее аудитории. Оговорим сразу, что возможности слушать классическую музыку вовсе

не означают увеличения понимания и любви к различным формам музыкального культурного наследия, часто требующим подготовленного зрителя/слушателя. Но вопрос просвещения, эстетического воспитания может быть решен при условии доступности самого музыкального материала. Обратимся к одному проекту, направленному именно на то, чтобы сделать ряд произведений, по каким-то причинам не вошедших в растиражированный «золотой фонд», доступными для самой широкой аудитории. Такого рода проектов много по всему миру, и современные театры и концертные залы путем онлайн-трансляций распространяют свои концерты и постановки практически по безграничному пространству. Мне же хотелось бы остановиться на примере другого вида деятельности, непосредственно связанной с использованием цифровых технологий для обогащения отечественной (и мировой) культуры, — на проектах, возрождающих музыкальное наследие России. Так, уникальный мультимедийный проект радиостанции классической музыки «Орфей» заключался в воссоздании, записи и затем концертном исполнении оперы А. Аренского «Рафаэль». Проблема возвращения в активную культурную жизнь забытых произведений может быть решена с помощью конкретных проектов, одним из которых является работа радиостанции «Орфей» по возрождению и популяризации классической музыки. Большая роль в этом процессе отведена музеям, в том числе и музыкальным, которые в настоящее время все активнее трансформируются в многофункциональные культурные центры и могут играть и играют значительную роль в формировании эстетических ценностей современного россиянина вне зависимости от возраста, профессии, места жительства (поскольку такая деятельность идет далеко не только в мегаполисах). Отдаленность от культурных центров также может быть преодолена при помощи такой новой формы культуры, как виртуальный музей, который в своем роде является воплощением мечты Беньямина о доступности произведений искусства широким массам (с пониманием того, что только подлинник остается уникальным и ауратичным). В настоящее время пользователям Сети доступны практически все сокровища мировой культуры в разнообразных формах виртуальных туров, в оцифровке экспонатов, в просветительской деятельности музеев и филармоний, ведущих онлайн-трансляции, в проектах кинопоказов спектаклей ведущих музыкальных театров мира.

Возвращаюсь к выбранному нами примеру возвращения к жизни оперы А. Аренского «Рафаэль», связанного с работой сотрудников радиостанции «Орфей» с уникальными архивными документами, хранящимися в библиотеке радиостанции, с восстановлением реставраторами, оцифровкой и записью на компакт-диск, можно сказать, что обычная схема тиражирования произведения искусства — от живого исполнения к записи, тиражированию диска и, соответственно, восприятию произведения в цифровом формате со всеми его совершенствами и с полным отсутствием ауры — в данном случае была изменена. Опера вновь обрела ауру, поскольку живое исполнение стало не начальным, а конечным этапом работы по «введению» этого произведения в живую ткань современной культуры

Несомненно, речь идет об уникальном эксперименте, но он не является последним — руководством радио «Орфей» заявлено, что проект будет продолжаться и что новые сокровища отечественной музыкальной культуры обретут вторую жизнь. При всем оптимизме такой перспективы для того, чтобы эта деятельность вышла из узкого кружка профессионалов и любителей, чтобы эстетическая ценность великого музыкального наследия России стала и частью эстетического мира молодого россиянина, нужны объединенные усилия как музыкантов-профессионалов, так и всех тех, кто связан с процессом воспитания, образования и просвещения, кто формирует программы культурных учреждений и занимается их сайтами. В нашу эпоху сетевых коммуникаций технологии популяризации классического наследия теснейшим образом связаны с виртуальным пространством, из которого молодежь и черпает не только информацию, но и ее оценку. Только комплексная работа по воссозданию, популяризации, исполнению, продвижению культурного наследия может привести к тому, что оно вновь обретет своего слушателя, как виртуального, так и реального.

Заканчивая эту статью, хочется остановиться на амбивалентности темы воспроизведения искусства техническими средствами. Как мы попытались показать, у процесса тиражирования, который в наши дни заключается в основном в оцифровке произведений искусства, есть и противники, и сторонники. С одной стороны, доступность произведений классического искусства в лучших исполнениях, возможности филармоний и концертных залов иметь свои виртуальные

пространства и слушателей во всех уголках нашей (и не только) страны создают тот контекст, где доминируют эстетические представления, связанные с высшими достижениями культуры. С другой — этот контекст очень фрагментарен и капризен, что далеко не способствует формированию системы эстетических ценностей. Эти черты интернет-пространства отмечают не только ученые, но и специалисты в области маркетинга исполнительских искусств. «Стремительный рост использования Интернета, — пишут известные специалисты в этой области Ф. Котлер и Дж. Шефф, — свидетельствует не только об изменениях в поведении потребителей, но и о изменении ценностей… Адриан Слыватски, запустивший в оборот выражение "миграция ценностей", объясняет это таким образом: "Потребители делают выбор согласно своим приоритетам. Поскольку приоритеты меняются и новые проекты представляют потребителям новые возможности, они делают новый выбор. Они перераспределяют ценности. Эти изменяющиеся приоритеты вместе со способами, с помощью которых они взаимодействуют с новыми предложениями конкурентов, являются тем, что вызывает, запускает или содействует процессу миграции ценностей"» [2, с . 449].

Как сторонники широкого использования технических средств в популяризации искусства, так и его противники соглашаются в том, что технология не может ни заменить, ни привить любви к искусству, в особенности если речь идет о классическом наследии. Никакие приемы маркетинга и пиара, никакие приемы визуализации и оцифровки новых и новых массивов культурных текстов сами по себе не приведут к тому, что человек предпочтет радио «Орфей» или канал «Культура» более развлекательным медиапространствам. «Какими энергичными ни были бы маркетинговые программы, люди вновь и вновь приходят на представление, делают искусство частью своей жизни благодаря пониманию его ценности, а также способности поддерживать, воспитывать и вдохновлять… если люди не любят и не понимают искусство по-настоящему, они вряд ли станут регулярно посещать театры и концерты и предпочтут довольствоваться другими способами проведения досуга» [2, с. 636]. Таким образом, мы вновь возвращаемся к тому, о чем не раз писали раньше, — к необходимости воспитания подготовленного слушателя и зрителя, который мог бы по достоинству оценить те — несомненно,

громадные — возможности, которыми обладают современные средства технической воспроизводимости. «Главным условием восприятия искусства и любви к нему является глубокое понимание его видов и форм», — пишут Котлер и Шефф, ссылаясь на проведенное в конце XX века исследование влияния полученного человеком художественного образования на его посещение спектаклей и концертов. «Образование является ключом к тому, — делают они вывод, — чтобы искусство стало значимой частью жизни человека» [2, с. 637]. Как бы вторя П. Бурдье, разработавшему концепцию культурного капитала, американские исследователи утверждают, что никакие технологии, никакие масштабы оцифровки классики, никакие усилия энтузиастов не создадут благоприятного с эстетической точки зрения климата в социуме без интеграции усилий всех специалистов — ученых, теоретиков и практиков культуры, медиапрофессионалов, маркетологов, педагогов — для того, чтобы великое наследие нашей культуры заняло достойное место в жизненном мире современного человека.

* * *

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1988. № 2.

2. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М.: Классика XXI, 2012.

3. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М.: Классика-XXI, 2010.

4. Самохвалова В. И. Творчество: Божественный дар. Космический принцип. Родовая идентичность человека. М.: РУДН, 2007.

5. Шапинская Е. Н. Очерки популярной культуры. М.: Академический проект, 2008.

6. Элкинс Дж. Почему нельзя научить искусству. М.: Ad Marginem, 2015.

7. Hardison, Jr, O. B. Disappearing through the Skylight. Culture and technology in the Twentieth Century, Jr. NY, Penguin, 1990. C. XII.

УДК 008+7.036.4

Н. А. Хренов

Семиозис в контексте перехода от культуры с сопутствующей ей трансцендентностью к секулярной культуре

В статье становление визуальной культуры, начавшееся с появления фотографии и продолжающееся с возникновением кино и телевидения, рассматривается в контексте перехода от индустриального к постиндустриальному обществу, что требует рассмотрения с использованием социологического подхода. Это становление является выражением возникающей в XX веке так называемой мозаичной культуры. Следствием возникновения этой культуры является разрушение существующих навыков восприятия. Однако развертывающийся уже в наше время переход к постиндустриальному обществу требует углубления в знаковую природу новой визуальности, что требует уже рассмотрения с точки зрения семиотики. Опираясь на исследование по фотографии Р. Краусс, автор пытается показать семиотический смысл расхождения между визуальностью в ее традиционных формах, или в формах живописи, и визуальностью в ее новых формах, возникших на технологической основе.

Ключевые слова: *визуальность, индустриальное общество, мозаичная культура, секулярное общество, трансцендентность, переходный период, тактильный способ восприятия, оптический способ восприятия, семиозис, семиотический подход, знак «икон», знак «индекс», циклическая логика.*

Khrenov N. Semiosis in the context of the transition from culture with its attendant transcendence to secular culture

In the article the formation of visual culture, which began with the advent of photography and continued with the emergence of film and television, is considered in the context of transition from industrial to an industrial society that requires consideration by using sociological approach. This formation is the expression arising in the twentieth century the so-called mosaic of cultures. With the emergence of this culture is the destruction of existing skills. However, un-

© Хренов Н. А., 2016

folding in our time the transition to a postindustrial society requires a deepening in the iconic nature of the new visuality, which requires consideration from the point of view of semiotics. Based on the study by pvhotos by R. Krauss, the author tries to show the semiotic sense of the discrepancy between the visuality in its traditional forms or in the forms of painting and visuality in new forms that emerged on the technological basis.

Keywords: *visuality, the industrial society, mosaic culture, secular society, transcendence, transition, tactile way of perception, optical method of perception, semiosis, semiotic approach, a sign of «icons» of the sign «index», circular logic.*

1. Визуальная культура как следствие перехода культуры от трансцендентного к профанному

Человечество уже давно существует в постиндустриальной цивилизации, которая имеет особые признаки. Общая характеристика этого типа цивилизации уже существует, например, в варианте Э. Тоффлера. В эту характеристику важно вписать наш предмет рассмотрения — визуальную культуру, которая начинает свою историю с возникновения фотографии, т. е. с вторжения в сферу искусства технологий. Судя по всему, этот переход к постиндустриальной цивилизации повлиял на изменения в структурах, кодах и языках изображения.

Например, автор фундаментального труда о фотографии А. Руйе на новом этапе истории констатирует кризис того вида фотографического дискурса, который он обозначает как фотография-документ. Этот кризис он связывает с утверждением именно информационного или, что одно и то же, постиндустриального общества. А. Руйе утверждает, что этот вид фотографии не соответствует ориентациям возникающего информационного общества. Он утверждает: «Фотография остается необходимым образом связанной с вещами, телами, субстанциями, физические отпечатки которых она собирает, тогда как мир, реальность и истина сегодня, в свою очередь, ориентированы на нетелесное, информационное, нематериальное» [16, с. 188].

В соответствии с этой точкой зрения, изображение перестает воспроизводить объекты, оно не относит к предметному миру.

«Изображение, — пишет А. Руйе, — уже не отсылает прямым и недвусмысленным образом к вещи, но отсылает к другому изображению; оно вписывается в ТВ-серию без определенного источника, оно всегда уже потеряно в бесконечной цепи копий и копий копий» [16, с. 189]. Но отношение изображения к другому изображению, например фотоизображения к телевизионному, а телевизионного — к кинематографическому, в этом изображении выдает его симулятивную природу. Эти трансформации изображения легко иллюстрируются пропагандистскими передачами по телевидению, когда известные политики, делая публичные заявления по поводу горячих, взрывоопасных тем, иллюстрируют их срежиссированными репортажами, в которых, например, гражданская война на Украине иллюстрируется снимками, сделанными в другое время и в другом пространстве.

2. Визуальная культура на стадии становления индустриальной цивилизации

Однако особенности того или иного периода в истории визуальной культуры просматриваются лишь на фоне всей ее истории, при сопоставлении позднего периода с предыдущими. В этом смысле для понимания того, что сегодня происходит, весьма значимым периодом является переходный период от доиндустриальной к индустриальной цивилизации. В этот период в культуру вторгается множество технологий, а культура перестает быть синонимом цивилизации. Это очень хорошо ощутил О. Шпенглер, хотя и не во всем с ним можно согласиться. Ведь собственно визуальная культура как следствие технологий в культуре как раз в этот период и возникает. Появление видов искусства, возможных на технологической основе, становится реальностью именно этой эпохи. Да и вообще история визуальной культуры совпадает с историей индустриальной цивилизации, поэтому ее трудно рассматривать отдельно. Она выражает установки этой цивилизации, присущий ей дух, ритмы, скорости и ментальность.

Все это имеет не только плюсы, но и минусы. С минусами связан распад тех ментальных структур, в соответствии с которыми человек доиндустриальной культуры воспринимал мир. Эти процессы распада прежних форм организации чувственного опыта и его ис-

толкования, что возникли в эпоху Ренессанса и утвердились в эпоху Просвещения, фиксировались еще в XIX веке. Здесь мы обнаруживаем другую проблему, важную для характеристики новой визуальности, а именно социальный контекст.

Осмысление этой проблемы потребует усилий со стороны не только семиотики, но и социологии. История новой визуальности начинается и проходит ряд стадий в контексте смены доиндустриального общества индустриальным, это откладывает на эту историю свой отпечаток. Так, например, возникновение и распространение фотографии связано с теми ритмами, скоростями и потребностями, которые стали реальностью индустриальных обществ. Так, уже цитируемый нами А. Руйе возникновение и развитие фотографии соотносит со становлением индустриального общества, что позволяет точнее выявить ее социальные функции.

Фотография соответствует потребностям индустриального общества. Она способна его документировать, служить ему орудием и актуализировать его ценности. Возникновение и развитие фотографии А. Руйе напрямую связывает с возникновением и потребностями индустриального общества. «Современность фотографии и легитимность ее документальных функций, — пишет он, — основаны на тесных связях, которые она поддерживает с наиболее знаковыми явлениями индустриального общества: расцветом метрополий и монетарной экономикой, индустриализацией, переменами в отношениях человека с пространством и временем, переворотом в коммуникации, а также с развитием демократии. Эти связи в соединении с машинным характером фотографии делают ее способом изображения, соответствующим индустриальному обществу. Она документирует его с максимальной точностью и эффективностью, служит ему орудием и актуализирует его основные ценности. В свою очередь, индустриальное общество является для фотографии условием возникновения, главным объектом и парадигмой» [16, с. 24].

Несмотря на дискуссии по поводу того, является фотография искусством или не является, в XIX веке она быстро начинает распространяться и осваиваться, и прежде всего в той среде городского населения, которая представляет средний класс. Это констатирует и А. Руйе, утверждая, что во второй половине XIX века фотография пользуется огромным успехом у буржуа, удовлетворяя их нарцис-

сический комплекс. Все представители этого класса хотели иметь свои портреты, если не живописные, то хотя бы фотографические [16, с. 359].

Связь фотографии с индустриальным обществом для А. Руйе является настолько значимой, что он даже утверждает: расцвет фотографии и ее упадок выражают историческую эволюцию индустриального общества. Он пишет, что с исчезновением индустриального общества заканчивается целая эпоха, а в истории фотографии исчезает такая важная для нее тенденция, как «фотография-документ», уступая место развитию других принципов фотографии, которые дотоле были маргинальными. Так, с угасанием индустриального общества начинается процесс, «ведущий от произведений — предметов, созданных для взгляда, к высказываниям без определенной материальной формы, созданной для мысли или для того, чтобы вызвать некое отношение» [16, с. 17].

Этот поворот для А. Руйе определяет судьбу фотографии в последних десятилетиях XX века. Она резко повернула от документа в сторону выражения, а значит в большей степени становится искусством. Возникновение постиндустриального общества снижает документальную ценность изображения, поскольку пространство и время нового общества заполняются множеством других видов изображения, более соответствующих потребностям информационного общества и конкурирующих в этом с фотографией.

Однако в центр внимания фотография выдвинулась в середине XIX века еще и потому, что возник кризис истины, утрата доверия к традиционным способам репрезентации, зависимым от человеческой субъективности. С появлением фотографии возникло новое средство репрезентации, свободное от человеческой субъективности. Вот почему фотография приковала к себе внимание. На этом этапе в ней проявились особенности, поддерживающие ее документальную природу.

Фотография оказывается созвучной индустриальному обществу потому, что она выразила поворот от трансцендентного к имманентному и профанному. Но именно это и характерно для эпохи секуляризации. А. Руйе формулирует: «Иначе говоря, фотографическое изображение игнорирует трансцендентность, переносит священные ценности на землю, на уровень тривиальных вещей профанного ми-

ра: собор отныне эквивалентен песчинке» [16, с. 64]. По отношению к всякой ценностной иерархии фотография оказывается нейтральной. Это означает, что для нее не существует более значимых и менее значимых вещей. Они все равны и все имеют право быть запечатленными на пленке.

Так мы приближаемся к существенному выводу, касающемуся уже не только фотографии, но и всей новой культуры, в которой начинается становление визуальности. Ведь распад иерархии, который демонстрирует фотографический дискурс, оказывается свидетельством разложения структурности и иерархичности доиндустриальной культуры в целом. Эта тема знакома по работам А. Моля [12]. Новую культуру А. Моль обозначает как мозаичную. Однако до некоторого времени не было очевидным, что, будучи первой ступенью в становлении новой истории визуальности, фотография уже оказывалась мощным средством формирования мозаичной культуры. Это становится очевидным лишь в наше время, что констатируется современными исследователями.

Так, С. Сонтаг полагает, что фотография словно создана для того, чем были озабочены сюрреалисты, у которых швейная машина могла сочетаться с зонтиком. Вот как в ее описании природы фотографии вычитывается мозаичность: «В мире, где царит фотографическое изображение, все границы («кадр») кажутся произвольными. Все можно отделить, отчленить от чего угодно другого — надо только нужным образом выстроить кадр вокруг объекта (и наоборот — можно что угодно к чему угодно присоединить). Фотография подкрепляет номиналистский взгляд на социальную реальность как на нечто, состоящее из маленьких элементов, по видимости бесчисленных, — так же как снимков чего угодно можно сделать бесчисленное количество. В фотографиях мир предстает множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история прошлая и сегодняшняя — серией эпизодов и faits divers» [17, с. 37].

А вот еще более точное заключение С. Сонтаг о фотографии как способе институционализации мозаичного сознания: она сравнивает фотографа с коллекционером. С ее точки зрения, фотография уравнивает в правах все видимые в мире предметы. Как утверждает С. Сонтаг, в этом фотография созвучна установкам сюрреализма. «Но если традиционные искусства с их историческим сознанием стре-

мятся привести прошлое в порядок, проводя различие между новаторским и ретроградным, центральным и маргинальным, насущным и несущественным или просто интересным, — пишет она, — подход фотографа — как и коллекционера — бессистемен, даже антисистемен. Страсть фотографа к предмету существенно не зависит от его содержания и ценности — от того, что делает его классифицируемым. Она связана прежде всего с утверждением наличия предмета, с его правильностью (правильного выражения лица, правильного расположения объектов в группе), что эквивалентно коллекционерскому критерию подлинности, с особенностью объекта — качествами, которые делают его уникальным. Взгляд профессионального фотографа, алчный и своевольный, не только сопротивляется традиционной классификации и оценке предметов, но и намеренно их игнорирует и разрушает» [17, с. 107].

3. Мозаичная культура как следствие становления индустриальной цивилизации

Обратим внимание на то, что если возникновение и становление фотографии соответствует ментальности человека индустриальной цивилизации, как на этом настаивает А. Руйе, то из этого вытекает следующий вывод. Становление индустриальной цивилизации связано и со становлением специфической культуры. Но это становление является оборотной стороной разрушения культуры, существовавшей на протяжении нескольких столетий. Стало быть, реальность мозаичности — это реальность распада той иерархической структуры сознания как производного от уходящей в прошлое доиндустриальной цивилизации.

Значит, мозаичность — это следствие переходного периода. В некоторых реакциях на этот процесс на первый план выдвигаются именно негативные последствия переходности. Такого рода констатацию можно фиксировать на всем протяжении XIX века. Пожалуй, исходной точкой этого длительного процесса явилась не новая визуальность, а скорее медиа, т. е. пресса, связанная с расширением поля журналистики, появления множества газет и журналов, с увеличением их тиража. Фактом в этом общем процессе новая визуальность становится далеко не сразу. Но таким фактом является именно фото-

графия. Любопытно, что, касаясь этого процесса, многие констатировали его негативные последствия.

Так, в своем втором философическом письме П. Чаадаев фиксирует повышенную нервность жизни, спровоцированную в том числе газетными новостями и легковесной литературой. «Повсюду мы встречаем людей, — пишет он, — ставших неспособными серьезно размышлять, глубоко чувствовать вследствие того, что пищу их составляли одни только эти произведения последнего дня, в которых за все хватаются, ничего не углубив, в которых все обещают, ничего не выполняя, где все принимают сомнительную или лживую окраску и все вместе оставляют после себя пустоту и неопределенность» [18, с. 59].

Уже в этом суждении можно ощутить, как на нашу психологию активно воздействуют печать и журналистика, свидетельствующие о развитии медиа. Мысль П. Чаадаева подтверждает тезис М. Маклюена об истоках мозаичности, т. е. прессе, которая затем трансформируется в универсальную систему мышления и, соответственно, видения. Как известно, А. Моль выдвинет мысль о возникновении альтернативной культуры и назовет ее мозаичной культурой. Но в фиксации тех новых явлений, которые свидетельствовали о распаде классических форм организации и функционирования знаний, П. Чаадаев не был одинок.

Словно подхватывая мысль П. Чаадаева, С. Булгаков спустя несколько десятилетий пишет: «В современном человечестве не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [4, с. 259].

Эту тенденцию представители искусства не могли не ощутить. Ее отмечали, в частности, теоретики, касающиеся кризиса в начале XX века театра. Вот как, например, описывает нервную жизнь города и ее последствия для восприятия искусства В. Чарский: «Современный городской житель весь во власти суеты и деловой су-

толоки. Нет никакого сравнения между жизнью теперь и пятьдесят лет назад. Усовершенствованные способы сношений воспитали в нас желание все знать. Мы хотим пробежать литературный фельетон, заглянуть в заграничные известия о трестах в Америке, о революции в Персии, об автомобильной гонке, нам интересно состояние общественной жизни в провинции, вновь возникшая секта, вчерашнее зверское преступление. Но, выбрав в изобилии и многообразии впечатлений, современный человек сильно проиграл в их силе, глубине и содержательности; они поверхностны и отрывисты; впечатлений много, но они скоропреходящи и скользят по поверхности души, не оставляя в ней глубокого следа. В суете неуемной и нервной городской жизни нет места самоуглублению, чувство проходит в душе не широкой волной, а коротким аккордом: он быстро замирает и, едва замерев, уступает место другому, столь же краткому. Теперь для художника важна не эволюция чувства, не выяснение логической связи между явлениями, а конспективная их смена» [19, с. 136].

Наконец, эти процессы были подмечены и западными мыслителями, например Ф. Ницше. В своем последнем, незаконченном сочинении он констатирует: «Газета заменила ежедневные молитвы. Железная дорога, телеграф. Централизация огромной массы разнообразных интересов в одной душе, которая при этих условиях должна отличаться большой силой и способностью к превращениям» [13, с. 63]. В этом же сочинении Ф. Ницше, продолжая констатировать происшедшие в XIX веке сдвиги, снова возвращается к уже сделанному заключению. При этом он обращает внимание на связь нового сознания с увеличивающимся масштабом расширения прессы. «Чувствительность несказанно обострена (под моралистическими прикрасами увеличение сострадания), — пишет он, — количество разрозненных впечатлений больше чем когда-либо: космополитизм языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа. Темп этого потока — prestissimo; впечатления смывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко, «переваривать» — отсюда как результат ослабление пищеварительной силы. Происходит известного рода приспособление к этому перегружению впечатлениями — человек отучается от активности, все сводится к реагированию на внешние раздражения. Он расходует свою силу частью на усвоение, частью на самооборону, частью на

борьбу. Глубокое ослабление самопроизвольности: историк, критик, аналитик, толкователь, наблюдатель, коллекционер, читатель — все «реактивные» таланты: все — наука!» [13, с. 65].

Кажется, человечество снова приходит к той ситуации, которая была спрогнозирована еще Платоном [15, с. 216]. Реагируя на изобретение письменности и упрекая изобретателя Тевта в том, что он дает людям не истинную, а мнимую мудрость, Платон начал критическую интерпретацию вторжения в культуру технологий, которая должна быть подхвачена и продолжена.

Мы привели несколько суждений, на основании которых можно утверждать, что процесс становления индустриального общества, связанный с увеличением массовой публики, привел к распаду тех созерцательных способов восприятия, что успели возникнуть под воздействием печатной культуры в пока еще достаточно немногочисленных средах, преимущественно в городах. Эта трансформация восприятия изображений не проходит мимо внимания С. Сонтаг, когда она обращается к фотографии. Она прямо формулирует: фотография ослабила восприятие живописи [17, с. 194].

Однако проблема заключается в том, что речь идет не только об эстетической стороне восприятия, но и о деформации личности, об отступлениях от нравственной нормы. «Но наша способность сжиться с растущей гротескностью изображений (движущихся и неподвижных) и печатных текстов обходится дорого, — пишет она. — В конечном счете это ведет не к освобождению личности, а к вычитанию из нее: псевдознакомство с ужасным склоняет к отчуждению, ослабляет в человеке способность реагировать в реальной жизни. То, что происходит с чувствами человека, когда он впервые смотрит сегодняшний порнофильм или при показе жестокости по телевидению, не так уж отличается от реакции на впервые увиденные фотографии Арбус» [17, с. 60]. Так что мысль С. Сонтаг развертывается все в той же парадигме, что и мысль процитированных нами мыслителей, начиная с П. Чаадаева.

Судя по всему, эта констатация внедрения утверждаемого новой визуальностью типа восприятия все еще беспокоит исследователей, не избегающих сопоставления фотографии и живописи. К ним относится и А. Руйе. Так, имея в виду более позднее время — период между двумя мировыми войнами, А. Руйе констатирует, что изображе-

ния более не предполагают разглядывания. По его мнению, к этому приучает фотография. Затем сформированные ею навыки восприятия переходят в другие, более традиционные сферы истории искусства. «Поскольку фотография неизбежно обеспечивает физический контакт между вещью и ее образом, — пишет А. Руйе, — разглядывание больше не является такой необходимостью, как раньше было в живописи. В пределе фотография делает разглядывание необязательным» [16, с. 373].

Если в XIX веке было еще не так, то с развитием фотографии эта тенденция усилилась. В XX веке это становится очевидным. «Угасание разглядывания, — пишет А. Руйе, — нарастает в период между двумя мировыми войнами, по мере того как с распространением журналистской и любительской фотографии усиливается банализация изображения. Возникает впечатление, что быстрый рост количества изображений неотделим от легкого к ним отношения, которое является одновременно и причиной этого роста, и его следствием» [16, с. 373].

Этот вывод А. Руйе делает по отношению не только к фотографии, но и к живописи. По его мнению, эпоха разглядывания изображения заканчивается, а вместе с ней заканчивается и живопись вообще как самая репрезентативная форма для традиционной истории визуальности. В этом смысле можно утверждать, что заканчивается и история искусства, во всяком случае та, что развивалась на основе принципа мимесиса.

По-настоящему эту тенденцию кризиса восприятия и не только восприятия изображения, которая, как мы убедились, была реальной уже для XIX века, аргументировал все-таки В. Беньямин. Он рассуждает так. Вплоть до возникновения видов искусства на технологической основе, искусство, в том числе живопись, еще сохраняли связь с ритуалом. В данном случае философ процесс эволюции живописи видит шире, чем Г. Вельфлин, для которого история искусства связана с постепенной утратой активного проявления тактильности, а значит, руки, и со все большим значением оптического начала, т. е. глаза (5). Для В. Беньямина в истории искусства значима связь искусства, в том числе живописи с ритуалом, которая все больше ослабляется, в связи с чем разрушается аура произведения как центральное понятие истории искусства в ее традиционном смысле. Если, по мнению Г. Вельфлина, в

истории искусства нарастает оптический характер живописи, что он демонстрирует с помощью барокко, то у В. Беньямина получается, что в этой истории нарастает экспозиционное начало. Чем слабее в живописи связь с ритуалом, тем активней утверждает себя экспозиционная ценность произведения. В связи с этим В. Беньямин говорит даже о новых функциях искусства.

Для В. Беньямина революция в искусстве происходит вместе с появлением фотографии. Ведь именно фотография впервые демонстрирует экспозиционную функцию произведения как доминантную. Любопытно, что, переходя от фотографии к кино, В. Беньямин уже в самом начале его истории обнаруживает компенсаторную функцию, без которой невозможно понять его природу. Он констатирует утрату в связи с технической воспроизводимостью произведения искусства ауры, что было чрезвычайно важным для живописи. Он также констатирует вслед за утратой ауры утрату культовой функции. Это подвигает кино на реабилитацию ауры и культовой функции. Потребность вернуть культовую функцию в кино проявилась в том, что нам известно как «система звезд», выводя акт эстетического восприятия кино за пределы воспроизводимого на экране сюжета и фильма вообще — в пространство частной жизни актеров, воспринимающихся по принципу языческих божеств.

Но дело не только в меняющихся функциях — экспозиционных и культовых, очевидных при восприятии кино. Дело еще и в соотношении между индивидуальным и массовым способом восприятия. Кризис восприятия, который мы, опираясь на источники, пытались проследить, реален уже при восприятии живописи XIX века — это следствие трансформации индивидуального способа восприятия и его растворения в массовом восприятии. Здесь-то как раз и проявляется воздействие на художественную жизнь тех установок, что возникают именно в индустриальных или, что понятнее, в массовых обществах. В новой ситуации искусство вынуждено входить в контакт с массовой публикой, количественные масштабы которой на протяжении XIX века в индустриальной цивилизации необыкновенно расширяются. Тиражирование произведения — это следствие возрастания роли массовой публики в художественной жизни. Ставший возможным с помощью галерей и салонов контакт с живописью уже не может удовлетворить потребность массового общества.

Однако у В. Беньямина получается так, что экспозиционные и развлекательные функции фотографии, а затем и кино возрождают тактильный характер восприятия, что как раз и приводит к кризису разглядывания и созерцания, культивируемых в изображениях, предшествующих новой истории визуальности. По мысли В. Беньямина, расхождение между кино и живописью, а следовательно, между историей искусства в ее традиционном варианте и историей образов в новую эпоху возникает в результате реабилитации более архаического способа восприятия.

Вот как это видит В. Беньямин. Оптический образ в кино имеет тактильные свойства. Поэтому произведение искусства способствует «возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям» [3, с. 57].

По мнению В. Беньямина, что касается кинокадра, то это невозможно. Не успеваешь охватить его взглядом, как тот уже изменился. Именно это обстоятельство, т. е. трансформация индивидуального восприятия, приводит В. Беньямина к выводу о том, что восприятие кино уподобляется восприятию архитектуры, которая в соответствии с концепцией Гегеля является основополагающей эстетической формой на символической фазе становления Духа. Восприятие архитектуры, сохраняющейся на протяжении всей истории, не требует концентрации и развертывается в коллективных формах. Оказываясь доминантой на символической фазе становления Духа, этот способ восприятия сохранялся в том числе на классической и романтической фазе. В этом восприятии архитектуры можно фиксировать два уровня — тактильное и оптическое.

Как мы помним, по Г. Вельфлину, эволюция истории искусства развертывается в границах взаимоотношений между этими двумя началами. На оптическом уровне восприятия архитектуры как раз и возможны и разглядывание, и созерцание, и концентрация внимания, что, собственно, и культивировала живопись на всем протяжении ее

истории. Живопись как бы нарушала это соотношение оптического и тактильного в пользу оптического. Но архитектура потому и является самым древним видом искусства, а для символической фазы репрезентативной, что сохраняет тактильное, т. е. рассеянное восприятие, образцом которого оказывается восприятие архитектуры туристами. Вот именно этот определяющий функционирование архитектуры тип восприятия — в большей степени тактильный, нежели оптический — возрождается, по мнению В. Беньямина, в кино. Здесь оптический способ восприятия растворяется в тактильном восприятии.

Более того, философ утверждает, что, подхватывая у архитектуры такой способ восприятия, кино внедряет его в другие виды искусства. «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, — пишет В. Беньямин, — становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино» [3, с. 61]. Так, В. Беньямин ставит точку под достаточно длительным процессом диагноза возникшего в истории изображений кризиса.

4. История визуальности после истории искусства

Являясь современниками новой переходной ситуации — уже от индустриальной к постиндустриальной цивилизации, мы обязаны понять, какие трансформации сегодня происходят и как визуальная культура вписывается в новую цивилизацию. Не предприняв характеристику этой культуры, какой она являлась в индустриальной цивилизации, мы не сможем выявить и свойственные ей в новую эпоху особенности. Таким образом, современные процессы визуальной культуры необходимо рассмотреть в историческом аспекте. Можно попытаться наметить несколько таких ситуаций в истории визуальной культуры, которые позволят выявить ее наиболее проблемные узлы.

Пока мы выделили лишь две такие ситуации, что позволяет понять социологический контекст истории визуальной культуры, т. е. две переходные ситуации, как их излагает Э. Тоффлер — переход от доиндустриальной к индустриальной цивилизации и переход от индустриальной цивилизации к постиндустриальной. Однако на самом деле этими ситуациями история этой культуры не исчерпывается. Возникновение и становление индустриальной цивилизации вызы-

вает к жизни не просто визуальную культуру, а новую визуальность или новый тип визуальности, что не удивительно, ведь она является следствием технологического прогресса. Именно поэтому она отличается от того типа визуальности, который соответствовал доиндустриальной цивилизации, того типа визуальности, который соответствовал истории искусства вплоть до XIX века, т. е. до появления технических видов искусства.

В самом начале истории индустриальной цивилизации не могло не произойти столкновения традиционного типа визуальности с новым ее типом, что выражает вся живопись XIX века. Здесь потребуется уже не социологический, а семиотический уровень рассмотрения. Значимым вопросом исследования является выявление основных особенностей традиционного типа визуальности. Очевидно, что в связи с появлением в XIX веке фотографии возникает уже визуальность нового качества. Но что обязывает нас рассматривать визуальность индустриальной цивилизации качественно новой по сравнению с предшествующим типом визуальности? В какой мере можно утверждать, что новая визуальность продолжает визуальность традиционную или ту визуальность, что имела место в истории искусства? Можно ли утверждать, что в традиционных видах визуальности уже возникло то, что потом обратит на себя внимание в разных формах визуальности нового типа? Или же этого допустить невозможно?

В любом случае в поле внимания необходимо включить все те переходы, которые имели место в истории искусства и которые для этой истории являются внутренними. Историки искусства обычно эти переходы рассматривают как смену стилей. Кроме того, здесь важно задаться вопросом, какие последствия имело для продолжающейся истории искусства возникновение визуальности нового типа. Продолжала ли эта история развиваться в соответствии с установками, что имели место на предшествующих этапах истории искусства, или же после появления новой визуальности она существенно меняется. Ведь такие точки зрения тоже высказывались, например, А. Базеном [1].

Если до появления новой визуальности живопись была обязана придерживаться того, что древними называлось мимесисом, то новый тип визуальности освободил живопись от такой необходимо-

сти и она оказалась более свободной в выражении того, что Гегелем было названо Духом. А известно, что некоторые историки искусства при осмыслении опыта традиционной визуальности гегелевской концепции следуют, например, М. Дворжак (7). Поздний период в истории искусства выражает ту фазу, которую Гегель назвал романтической. На этой фазе Дух уже мог себе позволить дистанцироваться от форм чувственности и телесности, что предполагал эстетический принцип мимесиса. Так в самой живописи возникает новая для истории искусства визуальность. Она оказывается более условной. Возникает ощущение, что возрождается тот самый геометрический стиль, который можно фиксировать на ранних этапах истории искусства [6].

Становление в XX веке новой визуальной культуры связано с постоянной ретроспекцией в начальные периоды этого становления, а именно в эпоху возникновения фотографии. Конечно, появление фотографии вызывало такой же шок, какой, например, вызывали выставляемые в музеях экспонаты Дюшана, извлеченные из самой настоящей предметно-чувственной реальности в необработанном художником виде. Первоначально фотографию отождествляли исключительно с механическими отпечатками реальности и на этом основании отрицали ее отношение к искусству и, соответственно, к истории искусства. Тем не менее постоянно предпринимались попытки в эту историю фотографию вписать. Поэтому ее постоянно пытались воспринимать и оценивать в соответствии с традиционным дискурсом, сформировавшимся в стилях живописи. С большой натяжкой ее пытались рассматривать разновидностью изобразительного искусства.

Однако в фотографии было что-то такое, что этому противостояло. Традиционный дискурс истории искусства с фотографией явно расходился. Что же все-таки включению фотографии в дискурс истории искусства мешает? На этот вопрос в своей посвященной фотографии книге пытается ответить Р. Краусс. Исследователь в данном случае пользуется семиотическим подходом. Она утверждает, что фотографии присуща совсем иная знаковая система, нежели живописи. «Семиологические условия фотографии в корне отличны от тех, — пишет Р. Краусс, — что определяют существование иных форм изобразительной продукции, объединяемых термином «икона» [9, с. 16].

Тогда как же Р. Краусс понимает знак, что имеет место в фотографии? Опираясь на определение знака Ч. Пирса, Р. Краусс утверждает, что применительно к фотографии следует говорить не о знаке «икон», а о знаке «индекс», «поскольку фотография относится к знакам, которые поддерживают со своим референтом отношения, предполагающие физическую связь, она входит в тот же класс, что и впечатления, симптомы, следы, предметы» [9, с. 105].

На этом семиотическом основании Р. Краусс разводит изображение, имеющее место в живописи, и фотографическое изображение. Самостоятельность фотографии возникает в результате того, что со своими референтами она поддерживает отношения, тогда как картины, рисунки и другие изображения этих отношений не имеют. «Если картину можно написать по памяти или по воображению, то фотоснимок как фотохимический оттиск может быть осуществлен лишь при условии сохранения исходной связи со своим материальным референтом» [9, с. 16].

Чтобы точнее представлять актуализируемый фотографией тип знака, названного Ч. Пирсом знаком-индексом, приведем суждение самого Ч. Пирса, тем более что он как раз о фотографии и говорит. «Фотографии, особенно моментальные, — пишет Ч. Пирс, — очень поучительны, ибо мы знаем, что в ряде отношений они в точности сходны с объектами, которые представляют. Но это сходство порождено тем, что фотографии сделаны в условиях физического принуждения к точному соответствию натуре. Таким образом, фотографии принадлежат ко второму классу знаков, объединяющему знаки, физически сопряженные» [14, с. 203].

Разводя процессы и специфику семиозиса, как он реализуется в живописи и в фотографии, Р. Краусс приходит к выводу о том, что фотографию необходимо рассматривать не с точки зрения традиционного изобразительного дискурса, как он складывается в живописи и в ее конкретных направлениях, скажем в сюрреализме, а как принципиально самостоятельную и специфическую знаковую систему, которая утверждает особые отношения с реальностью. Более того, в соответствии с природой знака в фотографии возникает специфический фотографический или специфически визуальный дискурс, в свете которого можно по-новому рассматривать все предшествующие стадии в истории изображений и, соответственно, те, что в исто-

рии искусства имели место. По сути, предлагается по-новому прочитать всю предшествующую фотографии и экранной культуре вообще историю искусства.

Если принять во внимание появление последующих технических искусств, прежде всего кино и телевидения, продолжающих развивать заложенные в фотографии возможности, то и в самом деле возникает, как к этому призывает Р. Краусс, возможность нового прочтения истории искусства. В этом смысле весьма парадоксальной кажется мысль Р. Краусс о том, что по-настоящему понять такое направление в живописи XX века, как, например, сюрреализм, кажущийся весьма далеким от фотографии, можно лишь открыв и ощутив, что такое фотографический дискурс или дискурс новой изобразительности. Ведь, по мнению Р. Краусс, такой характерный для фотографии прием, как автоматическое письмо, столь превозносимый сюрреалистами, как раз и является слагаемым фотографического дискурса.

5. Визуальная культура с точки зрения циклической логики функционирования культуры

Так мы подходим к необходимости расширения исторического поля исследования. Без анализа переходного периода — от доиндустриального общества к индустриальному обществу тенденции близкого нам перехода к постиндустриальному обществу рассмотреть невозможно. Но без характеристики традиционного типа визуальности, который совпадает с историей искусства, в визуальности нового типа невозможно разобраться вообще. Если история визуальности традиционного типа совпадает с историей искусства на всем ее протяжении, то новая визуальность имеет особую историю. Однако выявить особенности этой новой истории возможно лишь в сопоставлении с историей искусства. Так мы выходим к формулировке сверхзадачи нашего исследования.

Нас будет интересовать история изображения или изображения после собственно истории искусства. Но чтобы такую историю осознать, необходимо сопоставление ее качественных признаков с теми, которые имели место в истории искусства. Однако все сказанное, связанное с историей новой и традиционной визуальности, еще

не исчерпывает предпринимаемого нами исторического подхода к исследованию визуальной культуры.

До сих пор, касаясь истории становления новой визуальности в ее сопоставлении с визуальностью традиционной, исторические процессы мы мыслили в соответствии с линейной перспективой. Развертывающиеся в истории процессы мы представляли в соответствии с линейным принципом в истории. Поскольку историю визуальной культуры мы соотнесли с историей индустриального общества, то кроме исторического аспекта в изучении этой культуры у нас возникла потребность в использовании при ее исследовании социологического подхода. Но этого недостаточно. Логика становления визуальной культуры свидетельствует, что она постигается в соответствии не только с линейным, но и циклическим принципом.

Дело в том, что новый тип визуальности не просто и не только преодолевает традиционный тип визуальности в его поздних проявлениях. Это преодоление связано с возвращением изображений или образов к истокам визуальности, к исходной точке функционирования изображений. То, что было ранее сказано о новых установках живописи, возникших после появления новой визуальности в собственно истории искусства, т. е. о возвращении живописи к условным, геометрическим формам, можно фиксировать в новом типе визуальности тоже. Демонстрируя новое качество изображения, визуальная культура в то же время возрождает самые архаические структуры и функции изображения.

Так, характерными признаками новой визуальности является снижение удельного веса художественности и возвращение изображений к ритуальной функции. Правда, уже не в религиозном, а в политическом смысле. Вся история искусства свидетельствует о постепенном нарастании разрыва искусства с ритуалом. Вся история искусства в ее традиционном смысле предстает институционализацией субъективности, но новая история образов свидетельствует о другом. Она возвращает человечество к доиндивидуальной стихии коммуникации. Поэтому можно утверждать, что история искусства как история институционализации субъективности входит в эпоху радикальной трансформации. Более того, судя по всему, предшествующая история искусства как история институционализации субъективности закончилась. Эту историю можно представить одним большим циклом.

В соответствии с циклическим принципом, когда какой-то цикл, в котором можно выделить определенные фазы, заканчивается, история, чтобы начать все сначала, начать новый цикл, возвращается к исходной точке. Собственно, именно так представляется и история новой визуальности. Ее становление связано с возвращением к наиболее архаическим стадиям в ее истории. В связи с проведенной аналогией между современной эпохой функционирования изображений и их функционированием до истории искусства можно сослаться на С. Эйзенштейна. Опираясь на разные психологические школы, в том числе на гештальтпсихологию и психоанализ, он также приходил к выводу о «регрессе» в истории искусства в связи с выявлением природы кинематографической коммуникации и киноязыка.

По сути, С. Эйзенштейн предвосхитил выводы, сделанные Р. Краусс применительно к фотографии. Именно С. Эйзенштейну принадлежит мысль о возвращении искусства после его длительной истории к первоначальным архаическим стадиям, когда оно еще не успело обрести самостоятельности. Эту стадию, которую он называл символической фазой в истории становления Духа, как раз и описал Гегель, что составило значимый раздел в разработанном им проекте эстетики. Правда, Гегель не предсказывал, что человечество когда-то к этой форме становления Духа снова вернется. Скорее из его проекта можно вывести кризис, а то и «смерть» искусства.

По мнению С. Эйзенштейна, это возвращение к исходной точке, к тому, что Гегель назвал символической фазой, развернется именно в формах кино. Не случайно он позволяет себе экскурс в… будущее кино, подразумевая под ним экскурс в прошлое. По его мнению, кино начинает историю искусства заново. «Все искусства, — скажет С. Эйзенштейн, — кажутся тянущимися через века к кинематографу. И обратным взглядом на них кинематограф во многом помогает понять их метод» [20, с. 38].

По сути, эта мысль С. Эйзенштейна предвосхищает такую ретроспективную логику развертывания истории искусства. В соответствии с идеей С. Эйзенштейна, это возвращение к ранним формам языка прежде всего развернулось в виде документального кино. Так, имея в виду то, что хроника представляет начальную стадию художественного кино, С. Эйзенштейн проводит параллель между ею и наскальным изображением, с одной стороны, и орнаментом — с дру-

гой, как начальным в истории искусства периодом («Хроника — это стадия наскального изображения и орнамента в истории художественного фильма» [21, с. 449].

Впрочем, в самой хронике он выделяет две фазы: наскальную и орнаментальную. На этой первой стадии имеет место автоматическая фиксация предметно-чувственной реальности. Так, имея в виду орнамент как первоначальную фазу становления художественного сознания, С. Эйзенштейн констатирует: «В самой ранней стадии орнамента изобразительность отсутствует вовсе. На месте изображения — просто сам предмет как таковой: на нитку натянуты когти медведей или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа» [20, с. 228].

В истории изобразительного искусства эта стадия соответствует дохудожественной, наскальной стадии. Это, как выражается С. Эйзенштейн, «стадия обвода контура», а, следовательно, в соответствии с Г. Вельфлиным, фаза тактильно-осязательная, т. е. самая ранняя. В ней господствует линия, рисунок которой вместе с танцем вырастает, по утверждению С. Эйзенштейна, «из лона единого импульса» [21, с. 125]. Собственно, на этой стадии линия еще сохраняет связь с рукой, т. е. с тактильными свойствами изображения.

Вторая стадия в эволюции изображения — это стадия орнамента, получившая выражение в документальном кино, в «Киноправде» и «Киноглазе» Д. Вертова. Наконец, выделяется третья фаза, т. е. игровое кино, оперирующее уже не зафиксированными отпечатками физической реальности, как это происходит в хронике, а образами этой реальности. Понятно, что, возвращаясь к истокам изображения, С. Эйзенштейн, по сути дела, воссоздает ситуацию, характерную для того, что Гегель подразумевает под символической фазой становления Духа.

Собственно, эта ретроспективная тенденция улавливается не только в технических искусствах, но и в культуре в целом. Так, как уже отмечалось, если иметь в виду живопись XX века, то в своих беспредметных экспериментах она возвращает к имевшему место в архаическую эпоху античности геометрическому стилю. Продемонстрированная нами возможность постижения процессов экранной культуры в больших длительностях истории позволяет сделать вывод, что такое видение экранной культуры требует совме-

щения исторического подхода при исследовании экранной культуры не только с социологией, но и с культурологией. Иначе говоря, с этой точки зрения история предстает уже в контексте становления индустриального общества, также в контексте истории культуры, проходящей разные фазы и циклы.

Циклическое время — это время больших длительностей, а время больших длительностей есть время культуры. Таким образом, можно заключить, что визуальная культура может быть осмыслена именно в историческом ключе и именно на уровне циклического развертывания исторического времени. Хотя ее становление происходит на протяжении двух последних столетий, тем не менее для постижения ее природы требуется пространство всей, как бы выразился Гегель, истории становления Духа. Ведь эпоха визуальной культуры, возвращающей к истокам визуальности, в XX веке демонстрирует одновременность всех прошедших этим Духом фаз: символической, классической и романтической.

Таким образом, визуальная культура в ее сущностных проявлениях является частью культуры и, несмотря на ее короткую историю, постигается все же только во времени культуры, в ее больших длительностях. Чтобы выявить ее природу, необходимо понять все этапы становления в истории изображений, в том числе и этап, предшествующий истории искусства. Ведь возникшая на технической основе новая история изображений возвращает к доистории искусства. Лишь на этом фоне истории, осмысляемой в больших длительностях, будет до конца понятным то, что мы называем визуальной культурой. Таким образом, получается, что историю визуальной культуры невозможно рассмотреть, замыкаясь исключительно в ней самой, не соотнося ее с тем, что происходило и продолжает происходить в истории искусства до ее появления и одновременно с ней. Важно только уяснить, что с появлением визуальной культуры человечество приобретает, а что теряет.

6. Фазы в истории новой визуальности

Само собой разумеется, что, констатируя разные эпохи в истории функционирования изображений, а история визуальной культуры в этой истории является особой сферой функционирования изображе-

ний, мы в то же время отдаем отчет в том, что в протяженности визуальности, как в ее традиционных формах, так и новой визуальности, можно выделять особые фазы или этапы. Так, в истории визуальности, развертывающейся в пространстве истории искусства, искусствоведы прослеживают становление больших художественных стилей и их смену. Ими выделяется, например, эпоха готики, эпоха ренессансного стиля, классицизм, барокко и т. д. Что же касается истории становления новой визуальности, то в ней тоже можно выделять разные фазы. Так, первая фаза совпадает с появлением и становлением фотографии. Следующая фаза начинается с возникновения кинематографа. Наконец, новая фаза возникает с появлением телевидения.

Здесь важно отметить то, что начало каждой такой фазы связано с большим массивом сказанного и написанного на эту тему. Конечно, в этом массиве текстов можно отыскать идеи, касающиеся не только каждого технического вида искусства, но и визуальной культуры в целом, частным выражением которой является каждый возникший на технической основе конкретный вид искусства. Так, в некоторых проявлениях теории кино постоянно предпринималась попытка распространить выводы, сделанные в результате наблюдений над кино, на другие визуальные формы. Собственно, сделать обобщения, касающиеся не только кино, но и экранной культуры в целом.

Например, попытки теоретизирования кино постоянно возвращали к фотографии, к сравнению общих свойств фотографии и кино (Базен, Кракауэр, Михалкович и др.). Одно из первых исследований, в которых фотография, кино и телевидение рассматриваются как единый процесс, как становление экранной культуры в целом, — это исследование В. Михалковича «Изобразительный язык средств массовой коммуникации» [11]. Такой уровень обобщений был характерен еще для С. Эйзенштейна. Это, пожалуй, единственный случай, когда обобщения, предпринимавшиеся в сфере кино, выходили на уровень сравнения с письменностью, знаковыми системами, разными культурами. К анализу привлекались психология, философия, семиотика, лингвистика, эстетика. Поэтому не удивительно, что разбираться в том, что было написано С. Эйзенштейном, киноведам оказалось не под силу. Пришлось этим заниматься ученому-гуманитарию, энциклопедисту Вяч. Вс. Иванову — лингвисту и семиотику, историку и теоретику культуры. Вяч. Вс. Иванов усмотрел в С. Эйзенштейне

предшественника семиотики [8, с. 754]. С. Эйзенштейна следовало бы осмыслять так же, как культуролога. Этот аспект его теории особенно активен в период его работы над фильмом о Мексике.

Однако сегодня можно констатировать, что в теоретическом осмыслении визуальной культуры много сделано и теми исследователями, которые писали, казалось бы, исключительно о фотографии. Правда, многие десятилетия фотографией занимались на эмпирическом уровне преимущественно сами фотографы. Они хорошо разбирались в технологии, в истории фотографии, но не могли сделать широких обобщений. Во второй половине XX века в эту сферу пришли философы и искусствоведы, которые хорошо ориентировались в разных сферах (С. Сонтаг, Р. Краусс, А. Руйе, Р. Барт и др.) Именно им удалось сказать принципиально новые вещи о самой фотографии. В то же время погружение в проблематику фотографии позволило им выявить, как мы убедились, цитируя их работы, общие для визуальной культуры закономерности. Правда, здесь особняком стоит В. Беньямин, который еще раньше сделал важные наблюдения по поводу и фотографии, и, с другой стороны, вообще функционирования искусства, возможного на технологической основе в его соотношении с традиционными видами изобразительного искусства.

Что касается теории телевидения, то об этом тоже пишется много. Но, пожалуй, по части обобщений, непревзойденных в этом смысле, оказался М. Маклюен. Отталкиваясь от телевидения и сосредоточиваясь, казалось бы, исключительно на телевидении, он тем не менее был вынужден, чтобы уяснить природу телевидения, воспроизвести всю цепь средств коммуникации, которые когда-либо в истории имели место [10]. Конечно, М. Маклюен задал другую парадигму исследований — в направлении не визуальной культуры, а средств массовой коммуникации. Но это не помешало ему высказать оригинальные идеи по поводу преемственности, существующей между печатной книгой и кинематографом, кинематографом и телевидением, телевидением и медиа в целом. Именно ему одному из первых удалось понять появление в культуре ее мозаичных структур. Истоки мозаичных структур М. Маклюен усматривал в прессе, эскалация которой началась в раннем модерне. Но что такое ранний модерн? Если мы попробуем понять это время с точки зрения социологии, то это и есть эпоха становления индустриального общества.

В заключение остается лишь поставить вопрос о возможностях систематизации имеющихся в изучении визуальной культуры, будет ли это изучение фотографии, кино или телевидения. Систематизация должна учитывать близость той или иной идеи, касающейся экранной культуры, к какому-то исследовательскому направлению или к какой-то научной дисциплине. Значительный вклад в исследование визуальной культуры делается в искусствознании. Но, как уже отмечалось, новая визуальность выводит за пределы художественности, во всяком случае того типа художественности, что за многие столетия существования истории искусства успел сложиться.

В этом отношении показательно возвращение некоторых проявлений визуальной культуры к истокам изображения, в которых художественное начало вообще отсутствовало. Поэтому, чтобы выявить особенности визуальности нового типа, потребуется помощь других наук, например исторической науки, социологии, семиотики, теории и истории культуры и, наконец, философии, о чем уже свидетельствует наше обращение к Гегелю. По мере необходимости возникает возможность прибегать к помощи каждой из названных наук. В построении общей теории и истории экранной культуры мы бы очень продвинулись, если бы удалось выявить, описать и систематизировать два вида источников, на основании которых можно было бы проиллюстрировать историю осознания особенностей природы и функционирования визуальной культуры.

Во-первых, потребуются источники, которые помогли бы осмыслить природу образов, традиционных для истории искусства. Для чего же при разработке истории новой визуальности нам требуется история живописи? Она нужна нам для того, чтобы выявить смысл того, что институционализация субъективности, которая у Р. Барта является основополагающей функцией литературы (а мы добавили бы — и искусства), не сопровождает всю историю культуры. Эта последняя история постоянно отклоняется в сторону институционализации массовой ментальности. Собственно, взрывная ситуация, связанная с возникновением новой визуальности, ставшей возможной на технической основе, как раз и связана с этим отклонением. Это отклонение было характерно на ранних стадиях культуры. Но это отклонение является также реальностью индустриального общества. История культуры представляет чередование этих двух типов ин-

ституционализации. В культурологическом выражении эти два типа институционализации предстают в двух разных типах культуры, называемых П. Сорокиным культурой чувственного типа и культурой идеационального типа.

Во-вторых, необходимы источники, демонстрирующие осознание прорыва в выявлении природы новой визуальности. Этот прорыв развертывался внутри той рефлексии, что возникала по поводу появления каждого вида новой визуальности. Что касается первого вопроса, то к выявлению основополагающих особенностей изобразительного искусства ближе всех подошел Г. Вельфлин. Как известно, он пытался реабилитировать стиль барокко, воспринимавшегося до некоторого времени критически, оценивался чем-то вроде декаданса. Чтобы защитить и поднять статус барокко, Г. Вельфлин его сопоставил с классическим, ренессансным стилем и представил его следующим значительным стилем. Ведь, как известно, стиль барокко и стилем-то еще не считался. Однако опять же, как это случится позднее с М. Маклюеном, пытаясь выявить своеобразие того и другого стиля, Г. Вельфлин вынужден был рассмотреть их на фоне универсальной и общей эволюции изобразительного искусства.

Логика же этой эволюции связана с затуханием самого древнего способа восприятия, а именно тактильно-осязательного восприятия, что на позднем этапе истории сохраняется в линии и с утверждением появившегося на поздних этапах истории искусства чисто оптического способа восприятия, для которого репрезентативными будут свет и цвет. Таким образом, у Г. Вельфлина история искусства предстает историей смены разных способов видения, что и получает выражение в истории живописи. Для Г. Вельфлина история искусства — это история возникновения, становления и угасания разных систем видения. Конечно, новая визуальная культура не продолжает эту прослеживаемую Г. Вельфлиным в истории изобразительного искусства логику. Видимо, визуальная культура в формах кино возвращает к истокам пластического искусства.

Однако историю визуальной культуры или историю новых форм визуальности можно было бы рассмотреть в соответствии с предложенной Г. Вельфлиным необходимостью фиксировать в истории разные способы видения и то, как они сменяют друг друга. Конечно, в определенном смысле история новой визуальности тоже

предстает историей возникновения, становления и смены разных систем видения. Что же касается второго вопроса, то необходимо осмыслить и все те источники, в которых удается осознать прорыв в новую реальность изображений. Это длительная история. В ней тоже можно назвать имена, которым удалось такой прорыв осознать. Конечно, здесь нельзя не назвать опять же С. Эйзенштейна, много сделавшего в осознании того, как становление языка кино возвращало человечество на первичную фазу становления Духа — символическую фазу.

Так, пытаясь выявить основные блоки в возможном проекте осмысления логики становления визуальной культуры, мы подвели читателя к мысли о том, что для исследования этой логики требуется рассмотрение не только истории изображений, функционирующих в культуре после собственно истории искусства, но и периодов в функционировании изображений, предшествующих собственно истории искусства. Они были рассмотрены в книге Х. Бельтинга [2]. Само собой разумеется, что в этот проект входит и рассмотрение собственно истории искусства. В таком виде этот проект реконструкции истории изображений будет частью того, что мы подразумеваем под историей культуры.

* * *

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Немецкий культурный центр имени Гете. М.: Медиум, 1996.

4. Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997.

5. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л.: Академия, 1930.

6. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972.

7. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2000.

8. Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов В. Избранные труды по

семиотике и истории культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. Т. 1. С. 143—378.

9. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 304.

10. Маклюен М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр; Эльга; Издательский дом Дмитрия Бураго, 2003.

11. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986.

12. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.

13. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005.

14. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000.

15. Платон. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1970. Т. 2.

16. Руйе А. Фотография между документом и современным искусством. СПб.: Изд-во Клаудберри, 2014.

17. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

18. Чаадаев П. Статьи и письма. М.: Современник, 1989.

19. Чарский В. Художественный театр // Кризис театра: сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908. С. 126—156.

20. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино. Эйзенштейн-Центр, 2002.

21. Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. М.: Музей кино. Эйзенштейн-Центр, 2002.

УДК 008+80

Й. Р. Йонушас

Культурные контексты мировоззрения в монографии А. Антоновича «Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система»[1]

При анализе нюансов обычного права, вытекающих из предпосылок межкультурной коммуникации, основным источником является монография А. Антоновича «Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система», а также учитывается мнение лингвистов, социологов, историков культуры и интерпретация различных явлений. Поскольку в поле обсуждения попадают коммуникативные аспекты нескольких языков с близким историческим опытом, в том числе белорусского и польского, их оценка не может быть однозначной: с одной стороны, они, несомненно, позитивны, на стыке веков они расширили культурные горизонты Литвы, обогатили национальное самосознание с точки зрения языка и даже в отношении литературных образов создали возможность исследования национальной идентичности с позиций компаративистской культурологии; с другой стороны, данные аспекты, не став объектом анализа историков из-за неблагоприятных политических и исторических обстоятельств, недостаточно изучены или вообще неизвестны.

Ключевые слова: *компаративистская культурология, многоязычие, транслитерация, языковое сознание, обычное право, интерференция, рукописная книга.*

Jonušas Jonas. A. Antonowitz monograph «Byelorussian writings in the arabic script and their graphic-orthographic system» worldview cultural context.

The analysis of the intercultural communication assumptions arising certain nuances of customary law, based on primary source monograph by

[1] Статья написана по материалам доклада на XII Международной научной конференции «Семиозис и культура: языки, коды, практики» (Сыктывкар, 27—28 мая 2016 г., Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина).

© Йонушас Й. Р., 2016

A. Antonowitz Byelorussian writings in the arabic script and their graphic-orthographic system taking into account the interpretation of various phenomena by linguists, sociologists, cultural historians.

The aim of this paper is to fill in the niche in the investigation of multilingual texts, created by authors and copyists in the wide area of the present Lithuania, Polish and Belarus. The article is mostly concentrated on different aspects of customary law, but, aiming to show the wholeness and uniqueness of the manuscript heritage, intercultural aspect of the texts published in A. Antonowitz book is taken into account as well. The paper consists of introduction, two analytical parts and conclusions. The most important aspects of texts are the formation of the community custom tradition, the showing out of the most important semantic centres.

In connection with the above considerations it should be noted that the texts in A. Antonowitz book constitute rather reliable material for studying such phenomens of the customary law as conception of goodness and evil, sense of community. The analysed texts were being formed together with the literature of those times, adapting to the general tendencies of the development. The main direction of the formation of texts (mostly anonymous, but sometimes authorized) is the growing content of customary images, the richeness of associations and the growth of cultural contexts. The paper ends with conclusions, which resume the process of the work and the most important discoveries.

Keywords: *comparative culturology, multilingualism, transliteration, linguistic consciousness, customary law, interaction, manuscript.*

Введение

Многоязычие — многостороннее явление, требующее комплексного восприятия. В условиях глобализации исследование многоязычия обладает научной ценностью, включающей больше, чем структурное взаимодействие или функциональное разделение языков. Многоязычие понимается как знание нескольких языков, позволяющее при необходимости применять термины одной культуры в условиях другой. Лексическую и синтаксическую интерференцию монографии А. Антоновича можно связать с культурным значением используемых образов, когда нарратив рукописных памятников раскрывает модель первичного языка, при этом не нарушаются и нормы вторичного языка. На вопрос, какой язык (арабский, поль-

ский или белорусский) оказал наибольшее влияние на формирование языкового сознания авторов упомянутых рукописей, ответить трудно. В данном случае важное значение имеет географический фактор, а также такие историко-политические перемены, как распад объединённого государства (уния), включение бывшего ВКЛ в состав Российской империи и т. п. В данном контексте монография А. Антоновича «*Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система*», хоть и увидевшая свет почти пятьдесят лет назад, является актуальным и редким эмпирическим обоснованием современных теоретических исследований многоязычия, обладающим несомненным научным и практическим значением. Письменное использование языка составляют различные тексты: периодические издания, реклама, книги, канцелярские документы, дневники и т. п. Это связано и с культурными контактами языков. Эксклюзивный пример таких контактов — китабы. Это рукописные разноязычные татарские книги с включениями религиозного характера (тафсиры, хамайлы). В этих книгах явственно проявляется влияние арабского языка, однако влияние, оказываемое не на литературный вариант языка, а на его орфографию (что проявляется в своеобразной адаптации письменности). Влияние арабского языка на китабы наблюдается и в культурном аспекте (через религию).

Многоязычие — это явление, привлекающее внимание специалистов различных областей: языковедов, философов, социологов, психологов, культурологов и др. Наиболее широко исследовано коллективное двуязычие/многоязычие (овладение вторым языком и его использование в определённом коллективе), а уникальной и довольно редко встречающейся проблеме индивидуального двуязычия и многоязычия, особенно в её историческом аспекте, уделено сравнительно мало внимания. Научное значение многоязычия в условиях современной глобализации общепризнано. Многоязычие трактуется как комплексное явление, для анализа которого недостаточно критерия структурного взаимодействия языков или критерия функционального разделения языков, поэтому используется критерий сравнения, помогающий определить, каким образом языки в некоторых случаях перекрываются, т. е. фрагменты одного языка оказываются в контексте другого. Как уже было сказано, многоя-

зычие — сложное явление, в особенности когда приходится анализировать переводные тексты, в которых различные языковые культуры представлены не только на обычных языковых уровнях (лексика, морфология, синтаксис), но и на уровне графики. Исследование феномена многоязычия с использованием возможностей, предоставляемых методом компаративистики, помогает выяснить, каким образом простые элементы обычного права могут быть адаптированы и модифицированы в культуре. В лингвистике всё ещё бытует мнение, что наиболее последовательное изложение мыслей возможно на родном (первичном) языке.

Актуальность статьи связана с объяснением чувства двуязычия авторов (переписчиков), нередко анонимных, как результата языковой деятельности. Исследование связано со специфическими закономерностями конструирования текста, включающими первичный язык (в обычном понимании) и вторичный (только в отношении орфографии).

Цель статьи — обсудить монографию А. Антоновича «*Белорусские тексты...*» с точки зрения компаративистики. Представленные в монографии транслитерированные тексты демонстрируют, что языковое сознание их авторов многопланово и многослойно, нередко связано со своеобразной интерпретацией аспектов обычного права.

Метод исследования — структурно-сравнительный анализ, основывающийся на положениях теории компаративизма, позволяющий успешно выявить языковое взаимодействие в монографии А. Антоновича.

Объект исследования — монография А. Антоновича *«Белорусские тексты...»* и её межтекстовое выражение. Процессы, происходившие в сфере культуры в прошлом столетии, позволяют предположить, что анализ произведения, сформированного в традиции устного слова, нецелесообразно проводить, опираясь лишь на традиционные теоретические установки, поскольку в таком случае исчезает множество смысловых нюансов. Сравнение феноменов как одна из форм коммуникативного общения, играет важную роль в формировании межкультурного диалога. Понимание явления культуры с точки зрения компаративистики гораздо шире, чем лингвистическая интерпретация проблемы. Поэтому сравнение нельзя считать вспомогательным средством, функцией текста или инструментом.

Компаративистская культурология перешагивает границы национальной культуры, предоставляя возможность идентифицировать, сочетать, сравнивать элементы одних текстов в других, вне зависимости от языка, на котором они были созданы.

О монографии А. Антоновича «Белорусские тексты…»

О славянских текстах, записанных арабским письмом, как и в целом о старинных литовских ориентальных документах, написано немного. Они ещё недостаточно изучены, хотя в этих текстах хранится немало информации для исследования аспектов обычного права как с точки зрения сравнительной лингвистики, так и с точки зрения этимологии слов [15]. До сих пор мало исследованы разнообразные мировоззренческие аспекты, зафиксированные в упомянутых текстах, не изучена в достаточной степени их непреходящая ценность, не анализировалась возможность использования для синхронного лингвистического анализа текстов на белорусском и польском языках, включения их в сферу общего языкознания, не подтверждено и не опровергнуто предположение о возможности идентифицировать литуанизмы, слова, широко используемые в литовском фольклоре, мало изучены и следы длинного исторического периода (с XVI до XX вв.), оставленные в рукописях татар Литвы: «Среди современных исследований рукописной традиции татар Литвы можно встретить работы, посвящённые той или иной проблеме, связанной с объектом исследования, однако не хватает публикаций первоисточников с подробными комментариями и последовательного анализа текстов. Всё ещё не найдены ответы на вопросы об источниках этих рукописей, их переводчиках, переписчиках, их локализации» [13, с. 200].

Монография А. Антоновича стала первым фундаментальным научным трудом, затронувшим богатейшие слои культуры Востока. В ней представлен огромный эмпирический материал, собранный автором в архивах Вильнюса, Минска, Варшавы и Казани, с опорой на который и была совершена попытка отобразить традиционные представления о добре и зле, отделить тексты, использовавшиеся в бытовых целях, от текстов религиозного плана, которые должны были выполнять вспомогательную функцию — знакомить с основными положениями обычного права на родном белорусском языке

(в действительности в различных ареалах бывшего ВКЛ он переплетался с польским и русским языками): «Если упростить принцип сопоставления явлений, можно обнаружить прямую аналогию: татарские тексты «на родном языке», который можно считать белорусским или польским, в зависимости от того, чьё окружение оказало влияние на автора документа, и использование «письменного языка», а точнее заменяющего его арабского письма, позволяет утверждать, что личность татарского писца начала формироваться в культурном контексте ВКЛ в эпоху Реформации, а это означает влияние ещё одного «местного компонента» на социокультурные конструкции идентичности татар» [5, с. 270].

Тексты созданы с сохранением структуры, характерной для славянских языков (соответствующим образом транслитерированы кириллицей или латинскими буквами), однако при внимательном чтении становится заметно, что они сохраняют и семантику, характерную для языкового самосознания Востока. Поэтому важно «при публикации рукописей расшифровать все их тексты, записанные на разных языках. Только таким образом можно понять смысл текстов, который с течением времени мог сильно измениться» [13, с. 207]. В некоторых текстах очевидны особенности индивидуального двуязычия переписчика, т. е. преобладание какого-нибудь одного, лучшим образом усвоенного славянского языка. Парадоксальной является чужеродность для славянских языков текстов на уровне орфографии — она указывает на усилия по реконструкции текста, т. е. стремление придать ему первоначальную восточную форму. В такой форме проявляется двойственность языкового сознания автора. Стремление передать традиционные ценности, понимание общественной жизни и её устройства может восприниматься как опыт бытия. О том, каким образом это стремление может быть реализовано, писал Ю. Лотман, утверждая, что разные языки обладают неодинаковым уровнем «переводимости», оказывающим непосредственное воздействие на восприятие культурных реалий: «… чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношениях становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод непереводимого оказывается носителем информации высокой ценности» [13, с. 15]. Для самосознания авторов/переписчиков

текстов характерна умеренная ассоциативность. Сохранение арабского письма в орфографической системе указывает, что это не просто традиция, но и важный компонент мировоззрения. Сложно ответить на вопрос, в каком соотношении находились различные славянские языки в языковом сознании авторов текстов, поскольку, как указывают исследователи, большая часть источников пока ещё не опубликована, доступна лишь в архивах [6].

Культурно-традиционный характер мировоззренческих параллелей

Обычное право (правовой обычай) ещё называется неписаным правом (*ius non scripta* — лат.). Это свод правовых правил, которых придерживаются в течение длительного времени. На основе обычного права были созданы Судебник Казимира, Статуты ВКЛ. По мнению некоторых теоретиков в области права, потребность в определении традиционного поведения появляется тогда, когда растёт опасность отступления от обычая [9, с. 124]. Обычное право можно рассматривать как сборник классифицированных традиций. Как заметил А. Анзенбахер, «по нашим предварительным представлениям, моральное и правовое значения слов часто совпадают, например, «право и неправота», «справедливость», «норма», «обязанность», «преступление», «проступок», «вина» и т. д.» [4, с. 16]. Обычное право является полицентричным и неиерархическим, включающим все слои общества. Часто отдельные общественные группы формируются не столько в силу существующих в обществе барьеров между этой группой и другими, сколько благодаря особенно близкому общению индивидов (например, людей, объединённых религиозной или культурной традицией). Таким образом формируются естественные (а не установленные насильственным путём) границы. В каждой такой общественной группе взаимоотношения определяются обычным правом.

По мнению Э. Дуркхейма, абсолютная и универсальная однородность «по сути, невозможна, поскольку меняется окружающая нас физическая среда, передающиеся по наследству склонности, социальные воздействия, от которых мы зависим и которые вносят изменения в сознание людей. Невозможно, чтобы все стали настолько

похожими, невозможно уже потому, что у каждого человека свой организм, и все эти организмы занимают в пространстве особое, только ему отведённое место» [7, с. 81]. Данные аспекты важны в том отношении, что общественные группы индивидов перекрещиваются по различным критериям, т. е. когда те же индивиды принадлежат к одной группе в соответствии с определённым критерием, например территориальным, но относятся к различным группам по другому критерию, например по религиозной принадлежности. Таким образом социальное и культурное разнообразие отражается в обычном праве. Опираясь на Ф. Париси, можно утверждать, что существуют две интуитивно сложившиеся поведенческие модели: привычка, которая придаёт смысл повторяющейся модели поведения человека, однако эта повторяемость не создаёт социальной нормы, и обычай/традиция, отображающие внутреннюю убеждённость группы людей в необходимости и значимости определённого поведения [16, с. 604].

Для обычного права характерна вторая модель, включающая соблюдение норм поведения, сложившихся в определённой общественной группе и ставших нормой. Понятие обычного права неизбежно связано с соблюдением традиций. Границы функционирования обычного права не зависят от территории государства, кроме того, не все жители государства придерживаются одних и тех же норм обычного права. Например, специфические нормы поведения, включающие понятия добра и зла, помощи другим людям, были распространены на большой территории Литвы-Польши-Белоруссии, населённой татарами, однако эти нормы были приняты не всеми жителями данных, в современном понимании, государств. Элементы обычного права являются постоянными, прочными и консервативными, они развиваются и приживаются постепенно и ненасильственно. Однако с изменениями жизненных обстоятельств или уменьшением этнической группы обычаи меняются, модифицируются или совсем исчезают. В подобных обстоятельствах малочисленная общественная группа испытывает культурное влияние более многочисленной группы, которое, в свою очередь, нередко определяет и исчезновение обычного права [10, с. 47]. Однако некоторые обряды (помолвка, сохранение связей побратимства и т. п.) до сих пор сохраняются и отличаются живой традицией, поэтому очень важной задачей исследователя является сравнение описанных в текстах обычаев, традиций с суще-

ствующими в наше время [13, с. 207]. Следует отметить, что упомянутые выше и многие другие обычаи соблюдались не только в семье, поскольку они носят нормативный характер, т. е. обязательны для всех взрослых членов общественной группы (например, честное и бескорыстное поведение опекунов по отношению к сиротам, хотя такому отношению и не был придан правовой статус, просто для подобных целей подбирался авторитетный и надёжный член сообщества).

Компаративистские элементы славянских текстов, записанных арабским письмом, называемых также рукописными книгами, уже давно привлекают внимание исследователей. Впервые в Литве такие тексты были собраны, систематизированы, транслитерированы латинским письмом и кириллицей, а затем опубликованы в монографии А. Антоновича. До настоящего времени в Литве опубликовано единственное фундаментальное исследование изучаемого объекта [12]. Однако в европейском контексте подобные исследования достаточно многочисленны, включают более широкое поле межтекстовых связей [8, с. 342]. Как утверждает А. Шиммель, одним из важнейших праздников, источником которого не является Коран, но который ведёт свою традицию из средних веков, является Ночь создания и учёта/Ночь Бараат, отмечается в 15-й день месяца шабана, в ночь полнолуния накануне Рамадана. Считается, что в эту ночь отпускаются грехи и определяется судьба человека на следующий год. В эту ночь мусульмане иллюминируют мечети, кое-где устраивают фейерверки, раздают подготовленные к празднику сладости [17, с. 69]. В западной христианской традиции аналогичным является день прощения, когда благодаря заступничеству святого, поминаемого в тот день, отпускаются прегрешения и также раздаются сладости.

Культурные сходства делятся на три группы: случайные совпадения, культурные влияния и типологические универсалии. Общественность европейских стран является секулярной и религиозной одновременно. Это значит, что религиозное чувство ослабевает, оно присуще лишь определённой части общества, однако не исчезает и не отрицается. В истории исламской цивилизации, особенно в классической философии и науке, имеется много примеров, свидетельствующих о том, что ислам в отдельные периоды истории носил одновременно светский и религиозный характер [11, с. 44]. Процесс поиска сходств и различий между восточным и западным

контекстами опирается на метод сравнения, общий знаменатель сравниваемых объектов.

Преобладание компаративистского метода в гуманитарных исследованиях совпало с переоценкой западных ценностей европейской цивилизации и попытками освободиться от односторонних евроцентристских установок. Поэтому неудивительно, что компаративистская культурология, стремившаяся рассеять предрассудки евроцентризма, в неевропейских культурах искала в первую очередь не сходные черты, а отличия от европейской культурной традиции, иначе говоря, альтернативы, образ мышления, по своей сути отличающийся от европейского. Компаративистика в исследованиях неевропейских культур в течение долгого времени обращала внимание именно на различие ценностей.

В условиях глобализации всем мировым культурам необходимо искать точки соприкосновения, а не одни лишь отличия, поводы для споров или выяснения старых обид. В XXI веке компаративистика должна — и методологически она к этому в полной мере готова — выявить точки соприкосновения между различными культурами. Эти точки соприкосновения создали бы предпосылки для диалога различных менталитетов в мире, всё в большей степени подверженном процессу глобализации.

Обобщая, можно утверждать, что сходные черты различных культур могут быть разделены на три группы. К первой группе относятся совершенно случайные совпадения. Например, в исламе — давур (даур), в христианстве — индульгенция. Сторонники давура считают, что за неисполнение молитв и несоблюдение поста родственники человека после его смерти должны вносить определённую плату. Наиболее опасным следствием соблюдения давура является то, что у многих мусульман создалось мнение, что, если в течение всей жизни не исполнять молитв и не соблюдать пост, после смерти все грехи будут отпущены благодаря давуру [13, с. 205—206]. В христианстве индульгенция (лат. Indulgentia — «снисходительность», «милость») — отпущение грехов, подтверждённое выданным церковью свидетельством.

Вторую группу соответствий различных культур составляют общие черты, появившиеся в результате прямого (генетического) влияния одних культур на другие. Большая часть татарского населе-

ния Литвы бережно сохраняет свои религиозные традиции, в том числе традицию арабской книжной письменности [12, с. 16]. В рукописных книгах наряду с текстами религиозного характера имеется множество поучений, советов, как вести себя в различных ситуациях повседневной жизни. Эти советы носят общечеловеческий характер (уважать старшего, учёного человека, быть гостеприимным и т. п.). Они встречаются в текстах, опубликованных в монографии А. Антоновича, относящихся к обширному периоду (с XVI века до рубежа XIX и XX веков). В их содержании (описании ритуалов, рассказах и апокрифах) можно заметить проявления знаков искусства, их универсальность, помогающую трансформировать мир. Наиболее часто повторяющиеся мотивы вытекают из проявлений обычного права, а способы сближения текстов различны, многообразны. Их градация определяется соотношением чужого текста (обычно в виде цитат) с текстом, созданным анонимным переписчиком, введение этого текста (или нескольких текстов) в общую структуру рукописной книги, в её целое. Говоря об опубликованных в монографии А. Антоновича текстах с этой точки зрения, интересно рассмотреть всё поле культурных параллелей, раскрыть назначение культурных представлений. Исследование широкой выборки текстов (23 рукописные книги и один документ, написанный в деловом стиле) позволило автору выделить следующие наиболее характерные для обычая, носящего нормативный характер, случаи: уважения к отцу и матери, уважения к бедному, сироте и просящему, уважения к соседям, уважения к гостю (ср. хорошо известное в литовском фольклоре выражение «Гость в дом — Бог в дом»), уважения к старшим, уважения к учителям [1, с. 42]. Такая последовательность показывает, что обычай начинает входить в жизнь в ближайшем окружении — в семье, а позднее он уже соблюдается в более широком контексте, обычай эксплицируется, становится общественной нормой. Именно эта вторая группа сходных черт является наиболее многочисленной, кроме того, она и исследована компаративистской культурологией лучше всего.

Третью группу сходств составляют типологические универсалии мышления и культуры, которые, во-первых, не связаны непосредственно (генетически), следовательно, не являются культурными заимствованиями и, во-вторых, не являются случайными совпадениями, поскольку связи, просматривающиеся в этих параллелях,

выражают универсальный, поднимающийся над различиями культур опыт человечества. Это определённые культурные и философские инварианты, доказывающие, что существуют такие вещи и такие истины, которые безоговорочно принимаются самыми несхожими культурами. Они показывают, что культурная относительность, обычно акцентирующая лишь различия культур и неодинаковые сферы выражения, не всегда правильна с философской и культурологической позиций.

Типологически универсальные культурные параллели появляются в различных плоскостях и областях культуры: в философии, изобразительном искусстве, литературе. В данной статье автор стремится рассмотреть один очень важный с точки зрения типологии вид универсальных параллелей — параллели в области обычного права. Аспекты обычного права, основывающиеся на западной традиции, сравнимы с аспектами восточного обычного права, раскрывающимися в текстах, представленных в монографии А. Антоновича. Углублённое сравнение материала явственно указывает на то, что совпадения в области обычного права не случайны. Данные параллели появляются потому, что в восточной и западной традициях мышления проявляется универсальный, поднимающийся над различиями культур характер человеческого мышления, понимания реальности и способов её регулирования. Это выписки из произведений религиозной литературы, исторических источников, цитирование ритуальных традиций, слова молитв, включённые в связный текст «Ти йестес панем и опекунем; одпусц нам, пожалуй и учин милосердза нам, бос ти йест налепший, одпускливый Буг» [1, с. 63][1].

Если придерживаться мнения, что человеческое мышление в состоянии прикоснуться к таинствам высшего мира, можно предположить, что данные параллели возможны в силу того, что в долгой западной и восточной традиции ощущаются глубочайшие устои действительности, отражающиеся в обычаях повседневной жизни. Можно выделить несколько текстов, написанных с опорой на элементы обычного права: «Иак каже пан Бог суседав щановац. Старога кажнаго шануй» [1, с. 59] (единство художественных образов призва-

[1] Данная и последующие цитаты представлены в соответствии с системой транслитерации кириллицей, созданной А. Антоновичем.

но пробудить моральные эмоции). В исследуемых текстах важно само слияние обычая с основными темами и возможность их нюансировать. Это наблюдается в тексте с ярко выраженным мотивом повседневности: «Кали у суботу воран кричиц, добруйу весц пачуйеш, падарожни человек прийдзе. Кали у недзелу воран кричиц, лиххуйу весц кеже. Кали у понедзелок кричиц рано, добруйу весц пачуйеш. Кали ве вторек кричиц рано, добруйу весц пачуйеш. Кали у середу рано кричиц, потреба укажеца, будзе битва. Кали у чецвер рано кричиц, треба од розбойникав сцерехчисе. Кали у патницу рано кричиц, прозби, жаданйе дойдзеш» [1, с. 72].

Назначением китабов было создание твёрдых основ, религиозных «рамок» для человеческого мышления, заполненного хаотичными образами, мнениями и видениями. Прошлое всегда сохранит своё жизненное начало, если будут сохраняться скреплённые традициями установки. «Множество популярных преданий дошло до нас из глубины веков, например «О пророке Давиде», «Об Александре Македонском», «О семи мудрецах», «О семерых спящих братьях», «О Соломоне» и т. п.» [14, с. 165]. Цитата демонстрирует органичное сочетание античной традиции, традиций обычного права и Священного Писания. Сюжеты общеизвестных сказаний с течением времени приобрели интертекстовое выражение, стали компонентами рукописных книг. Приведённые выше личные имена доказывают достаточно широкий мировоззренческий спектр, а в предании «О семерых спящих братьях» заключено много советов/установок, определявших быт (что можно и чего не следует делать в то или иное время года, как подготовиться к переменам погоды и т. п.). А неизменные в западной традиции образцы жизненных ситуаций прослеживаются в евангельских текстах, создающих универсальные и одновременно идеальные модели существования. Переписчики китабов считали, что новыми формы могут быть лишь настолько, насколько они повторяют старые.

Выводы

Рукописная книга формировалась в течение нескольких столетий как исключительная литература того времени, для которой характерны своеобразные тенденции развития, изменения содержа-

ния. Наиболее общая из них — опора её большей части на традиции, обычаи, мифологию, историю, на истоки собственной культуры — особенно явственна в монографии А. Антоновича *«Белорусские тексты…»*. Авторы-переписчики текстов нашли своеобразное средство языка, для которого характерна открытость различным языковым слоям: на синтаксическом, морфологическом и лексическом уровне сохраняются особенности, характерные для славянских языков, в то же время орфографическая система стремится к ориентальной традиции. Закреплённые в исследуемых текстах библейские, античные и мифологические взгляды на мир сочетаются, отражая аутентичные чувствования человека. В них находится место и обычаю в его нормативном аспекте.

В наше время, когда идёт поиск классических и постклассических ценностей, синтеза классического и неклассического мышления, компаративистская культурология должна подчёркивать не различие сравниваемых объектов, а их общность. Для диалога культур особенно большое значение имеют те сходные черты, которые не являются случайными совпадениями или результатом непосредственного (генетического) влияния одних культур на другие, иначе говоря, не являются культурными заимствованиями, а раскрываются как культурные универсалии, поднимающиеся над различиями культур, придающие смысл универсальному опыту человечества. Кроме того, при анализе сходства культур всегда необходимо обращать внимание на тонкие различия, проявляющиеся в считающихся аналогичными феноменах культуры.

Образная система текстов, опубликованных в монографии А. Антоновича, формировалась в течение долгого исторического периода. Процесс развития культурно-социальных установок нельзя назвать явным, но характер интерпретации мира через призму обычаев всё же менялся под воздействием модернизирующихся общественных взглядов. Культурное сознание авторов/переписчиков текстов стремилось втиснуть отдельные бытовые элементы в рамки обычного права. С одной стороны, это определило форму текстов, их дидактический характер, ограничило ассоциативное поле, с другой — стимулировало развитие, играющее важную роль для сравнительной культурологии (цитируемые или перефразируемые элементы текстов других авторов, нередко дополненные авторскими

замечаниями переписчика, утвердились в качестве довольно постоянного и любимого средства построения повествования). Наиболее интересными среди типологических культурных универсалий являются суждения, преодолевающие различия культур, позволяющие концептуально осознать единство человека с основами действительности.

Одними из важнейших особенностей текстов являются сохранение семантического богатства в условиях многоязычия (отличительными знаками языка при этом следует считать не только лексический, синтаксический или морфологический уровни, но и графический характер его записи), умеренная ассоциативность, детали культурных контекстов. Многочисленные аллюзии на Священное Писание создают возможность одухотворения мира, чувство ретроспективности. Культурные аналогии, поднимающиеся над плоскостью чистой культуры, культурной обусловленности и своеобразия культур, могут стать тем минимальным общим знаменателем, который выразил бы универсальный духовный опыт человечества. Встречающиеся дидактические мотивы довольно изобретательно обосновываются историческими, мифологическими и культурными темами.

* * *

1. Антонович А. Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система. Вильнюс: Вага, 1968.

2. Думин С., Ситдыков Г., Якубаускас А. Литовские татары в истории и культуре. Каунас: Союз общин татар Литвы, 2012.

3. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Прогресс, 1992.

4. Anzenbacher A. Etikos įvadas. Vilnius: Aidai, 1995.

5. Bairašauskaitė T. Vietinis komponentas Lietuvos totorių sociokultūrinės tapatybės konstrukcijose (istoriografinis aspektas) // LDK tradicija ir tautiniai naratyvai.2009, p. 265—281.

6. Drozd A., Dziekan M., Majda T. Piśmiennictwo Tatarów polsko-litewskich. Warszawa: Wydawnictwo, 2000.

7. Durkheim E. Sociologijos metodo taisyklės. Vilnius: Pradai, 2001.

8. Górak-Sosnowska K. Muslims in Europe: Different Communities, One Discourse? Adding the Central and Eastern European Perspective//Muslims in

Poland and Eastern Europe, ed. K. Górak-Sosnowska, University of Warsaw, The Faculty of Oriental Studies. 2011, p. 340—355.

9. Hayek F. A. Teisė, įstatymų leidyba ir laisvė. Itomas: Taisyklės ir tvarka. Vilnius: Eugrimas, 1998.

10. Kasatkina N., Leončikas T. Lietuvos etninių grupių adaptacija: kontekstas ir eiga. Vilnius: Eugrimas, 2003.

11. Kirabaev N. Islamic Civilization and the West: Problems of Dialogue// Values in Islamic Culture and the Experience of History, Russian Philosophical Studies I, ed. by N. Kirabaev, Y. Poczta. 2002, p. 41—57.

12. Miškinienė G. Seniausi Lietuvos totorių rankraščiai: grafika, transliteracija, vertimas, tekstų struktūra ir turinys. Vilnius: Baltos lankos, 2001.

13. Miškinienė G. Lietuvos totorių rankraštinė knyga: istorija ir tyrimų perspektyva // Knygotyra. 2010, Nr. 54, p. 199—210.

14. Miškinienė G. Lietuvos totorių padavimai: tarp mito ir realybės, p. 162—174 [žiūrėta: 2016-03-30] <http:// www.academia.edu>

15. Muchliński A. Zródłosłownik wyrazów, które przeszły wprost czy pośrednio do naszej mowy z języków wschodnich. Petersburg, 1858.

16. Parisi F. The Formation of Customary Law // 96 th Annual Conferation of the American Political Science Association. 2000.

17. Schimmel A. Islamo įvadas, Vilnius: Regnum fondas, 2001.

УДК 008

П. Г. Мартысюк

Характерные черты мифологического хронотопа в свете становления циклической парадигмы культуры

В статье раскрывается содержание мифологического хронотопа с позиции выявления и анализа содержащихся в нем интенций циклического типа. Мифологический хронотоп выступает источником зарождения первосмыслов циклической парадигмы, раскрывающейся в неизменных повторяющихся вариациях культуры, придавая им статус вечности и постоянства.

Ключевые слова: *миф, мифологический хронотоп, вечное возвращение, сакральное и профанное время, пространство-время, всеобщее оборотничество, циклическая парадигма культуры.*

Martysjuk Pavel. The characteristic features of the mythological chronotope in the light of the formation of the cyclic paradigm of culture

The article reveals the content of the mythological chronotope from a position of identification and analysis contained therein intentions of cyclic type. Mythological chronotope acts as a source of cyclic paradigm, a drop in a constant repeating variations of culture, giving them the status of eternity and constancy.

Keywords: *myth, eternal return, sacral and profane times, space and time, universal circulation, cyclic paradigm of culture.*

Потребность в развитии теоретической культурологии, позволяющей концептуализировать и описать реалии культурно-цивилизационного процесса, определяет исследовательский интерес к циклической парадигме культуры.

В свою очередь, циклическая парадигма культуры, будучи представленной в качестве мировоззренческой установки, объединяющей в своем теоретическом поле систему представлений, связанных с социокультурными динамическими процессами, мыслимыми как

© Мартысюк П. Г., 2016

возвращающиеся и повторяющиеся, занимает особое место в системе культурологического знания. Подобное можно объяснить особым положением, которое занимает циклическая парадигма в культурологии, нацеленной на всестороннее и глубинное изучение культуры, позволяющее представить ее в качестве целостного объекта познания.

Гносеологическая установка на получение максимально полных знаний о циклических процессах в культуре невольно выводит на мифологический хронотоп, являющий собой источник зарождения и последующей пространственно-временной эволюции первосмыслов культуры.

В пределах современного мировосприятия пространство и время являются носителями объективных характеристик. Подобная точка зрения, по мнению А. Гуревича, подтолкнула историков к восприятию времени и пространства в качестве объективных форм существования материи. Наряду с этим он замечает: «Мы подчас не сознаём, что пространство и время не только существуют объективно, но и субъективно переживаются и осознаются людьми, причём в разных цивилизациях и обществах, на различных стадиях общественного развития, в разных слоях одного и того же общества и даже отдельными индивидами эти категории воспринимаются и применяются неодинаково» [3, с. 26—27]. Мысль, высказанная А. Гуревичем, несомненно, даёт основание полагать, что наряду с общепринятым восприятием таких важнейших форм человеческого опыта, как пространство и время, существует и их мифологическое восприятие, имеющее определённое значение для различных наук, и в особенности для теории и истории культуры.

Миф совмещает в себе две реальности. Одна эмпирическая (повседневная), другая внеэмпирическая (сверхъестественная). Первая эволюционирует во времени, другая вневременная. Будучи соединенными вместе, эти две реальности определяют специфику мифологического хронотопа, выражающегося в связи прошлого и будущего в бесконечно продолжающемся настоящем.

Современное сознание воспринимает время в качестве чистой непрерывной длительности, акцентируя при этом внимание на различии прошедшего, настоящего и будущего. Время необратимо, поэтому события перетекают из прошлого в настоящее, а затем из настоящего в будущее. В результате оно уподобляется несущемуся по-

току, устремлённому навстречу неизвестному. Всё известное и освоенное остаётся на заднем плане.

Время, представленное в различных религиозно-мифологических системах, основательно отличается от новоевропейского времени — однородного, бесконечного и пустого. Ссылаясь на Ф. Корнфорта, К. Хюбнер обратил внимание на то, что «мифическое время… постигается вполне качественно и конкретно, а не количественно и абстрактно». Для мифа время не существует «само по себе» — типа непрерывной временной среды — «но всегда существуют только определённые временные гештальты. Тем самым временное целое делится… определёнными тактовыми штрихами» [12, с. 140]. Мифологическое время обладает способностью уплотняться, сжиматься и расширяться, замедляться и ускоряться, обращаться вспять. Оно гетерогенно, спиралевидно и циклично, проистекает из прошлого в будущее, а затем вновь возвращается в прошлое.

Спиралевидный характер возвращающегося времени непосредственно связан и с его качественным улучшением. В рамках мифа эта характеристика времени является далеко не первостепенной. В связи с этим на первый план мифа проступает циклическое время, сохраняющее параметры неизменности. Анализируя циклическую природу мифологического времени, А. Флиер обращает внимание на то, что «цикличность восприятия времени… является основанием для идеи вечности, в которой пребывает мир; перемены же воспринимаются как иллюзия и носят характер неизбежного циркулярного или спиралевидного повтора событий в жизни людей, деяниях богов и пр.» [10, с. 225].

Цикличность времени связана с различием качественного состояния мифологических эпох, следствием которого являются их упадок и последующее возрождение. Она также оказывается зафиксированной в смерти и новом рождении различных форм сущего, что в конечном счете выступает источником множества обрядов, среди которых первостепенное место занимает обряд инициации.

Мифологическое время также обратимо. Факт его обратимости присутствует в самых разных мифологических системах. Например, в греческой мифологии обратимость времени представлена в образе трёх богинь судьбы — мойр: первая ещё до рождения определяет жизненный путь человека, вторая ткёт нить его жизни, третья

эту нить обрезает, в результате чего жизнь обрывается. Как видим, смерть человека уже заложена до его рождения. В таком контексте конец жизненного пути может быть представлен как возвращение к началу жизни. Например, в шумеро-вавилонских текстах прошлое оказывается стоящим перед лицом взирающего на него человека, в то время как будущему отводится место за его спиной. В связи с этим в мифе взгляд в прошлое ничем не отличается от взгляда в будущее.

Известны мифологические мотивы, связанные со старением и последующим омоложением героев. Благодаря магическому действу появляется возможность управлять временем, поворачивать его вспять. Герой Калевалы Вяйнямёйнен в споре с молодым Ёукахайненом, прибегая к магическому песнопению, ставит своего противника в весьма затруднительное положение. Но позже с помощью святых слов ему удаётся повернуть время вспять. Это является подтверждением уже высказанной мысли, что противопоставление прошлого, настоящего и будущего в контексте мифологического времени утрачивает свою действенность. Зачастую это приводит к тому, что мифологическое время обретает одномоментный, частный характер.

Что касается пространства, то современным сознанием оно воспринимается как бесконечное, непрерывное и однообразное, представленное в качестве трёхмерной геометрической формы. Пространство можно членить на равные отрезки. Оно существует объективно, независимо от степени его осознания. Подобного нельзя сказать о мифологическом пространстве, определённым образом воспринятом архаической культурой. В её рамках оно обретает прерывистый характер. На эту особенность мифологического пространства обращает внимание М. Стеблин-Каменский, который в исследовании эддических мифов ссылается на то, что в них «пространство изображается, поскольку данный его кусок — это либо место какого-то действия, либо место чьего-либо пребывания. Таким куском пространства может быть поле сражения, как, например, поле Вигрид, на котором боги должны сразиться со своими противниками… чьё-либо жилище, как, например, жилища богов… и т. п. Таким образом, в эддических мифах пространство существует только как его конкретные куски» [9, с. 32—33]. По сути, мифологическое пространство не является всеобщей средой, поглощающей различные

пространственные формы. Оно не предшествует вещам, а, наоборот, определяется ими.

Верх и низ в пространственном измерении мифа неким образом совпадают, тем самым открывая возможность достижения верхнего мира из нижнего через древо. Вертикаль своеобразным образом закругляется. Горизонталь не противоречит вертикали. Карлик в определённый момент может стать великаном. В «Калевале» богатырь, явившийся из морских волн с целью срубить дуб, сначала оказывается величиной с палец, но затем незаметно обретает рост великана. Горизонталь и вертикаль подчинены единому круговому движению. В связи с этим продолжительное движение вперёд может привести как в верхний, так и в нижний мир. Перечисленные факты пробуждают к жизни мысль, что у самого становления нет завершения, значит, нет и цели. Подобное предположение не согласуется с общей канвой мифа, так как не учитывает первостепенной важности в нём таких идей, как идея завершённого пространства, всего во всём, всеобщего круговорота, а также всеобщего оборотничества.

В мифе пространственные представления не разводятся с представлениями о времени и, соответственно, могут быть представлены в синтезированном виде, в качестве категории «хронотоп».

В рамках мифа пространственные и временные представления нередко отождествляются. Это выражается в перенесении на время таких пространственных характеристик, как локальность, линейность, определённость и др. Время может быть представлено и в различных пространственных формах (год, небо, мировое древо и т. д.). К примеру, мировое древо произрастает в пространстве, заполняя его временными фазами развития. При этом оно тесно связано с временами года, выражающими циклические представления о времени. По сути, такое древо являет собой хронотоп, где пространство и время совмещены и представляют бесконечный переход от одного к другому.

Ещё до появления объективных представлений о пространстве и времени для мифологического сознания было характерно особое ощущение периодичности и ритмичности окружающего мира, занимающего доминирующее место в жизни и деятельности. Не случайно близость пространства и времени в мифе выражается в том, что

время нередко подменяется определёнными содержательными пространственными структурами, для которых характерно появление и исчезновение, ритмичность и становление.

Нередко мифологическое время находит выражение в различных видах деятельности, например в сезонных работах, занимающих важнейшее место в жизни человека. Здесь понятие «циклическое время» оказывается приложимым к хозяйственному году-циклу. Принимая циклический характер, время движется по замкнутой кривой, выявляя при этом свой целостный характер. О целостном характере мифологического времени свидетельствует его сферическая модель. При этом сферное время, соединяясь со сферным пространством, пронизывает весь бытовой уклад архаического человека.

Время оказывается связанным с космическими ритмами, с исчезновением и возвращением различных материальных форм. Те же природные формы, например небесные светила, воспринимаются в связи с уходящим и возвращающимся временем, с неким универсальным порядком и судьбой. Регулярность природных явлений, периодичность обращения небесных светил в рамках мифа воспринимается как важнейший момент жизнедеятельности всего сущего, в том числе и человека.

Одной из вариаций мифологического хронотопа выступает космос. Он отличается замкнутостью и способностью вращаться вокруг самого себя. Колесо космического порядка представляет постоянный возобновляющийся круговорот жизней и смертей, вещества и душ. Здесь всё осуществляется по кругу. Некая непреложная реальность то образуется, то разрушается, то вновь возникает, следуя неизменному космическому закону. Причём ничто не способно окончательно утратить свою субстанциальную сущность. Всё временно утраченное восполняется в очередных космических циклах. В своём исследовании мифологического времени А. Лосев подчёркивал его связь с «повсюдностью космического центра»: «…мифологическое время предполагает принцип наличия всего во всём». Особенно ценна для настоящей статьи мысль А. Лосева о «всеобщей взаимопревращаемости вещей внутри замкнутого космоса» и, как следствие, то, что «всякая единичность уже содержит в себе любую обобщенность, и — наоборот» [7, с. 32]. Повсюдность центра в пределах мифологического пространства уравнивает в правах его различные составля-

ющие, а также определяет возможность замещения частной формой пространства субстанциального целого.

Обозначенные свойства мифологического времени формируют качественное своеобразие феномена цикличности, реализующегося в замкнутом пространственно-временном мире мифа. В первую очередь это выражается в том, что вселенские циклы неизменно повторяются в частных формах бытия, порождая тем самым круговорот всего сущего. В этом заключается основание частичной или полной обречённости отдельных форм, по сути — их фатализма. Эта участь характерна и для судьбы индивида, находящейся в полной зависимости от судьбы Вселенной.

Перечисленные факторы определяют идею вечного круговорота в качестве важнейшего ориентира мифологического сознания, воспринимающего благодаря ей основы универсального миропорядка.

Представление о цикличности времени, связанное с космосом, актуализируется в его соотнесённости с хаосом. Бесконечно заданный ритм хаос — космос свидетельствует о переходе от одного к другому и обратно, что в конечном счете формирует в рамках мифологического сознания идею снятия (устранения) времени. Подобное вызвано стремлением архаического человека к обретению устойчивых ориентиров бытия и стабилизации своего места в системе мироздания. Однако бесконечно меняющееся текущее время такую возможность ему предоставить было не в состоянии.

Мифологический мир изначально задан и самодостаточен. Вся его полнота реально осуществима в пределах очерченного круга, за пределы которого нет возможности выйти. Что касается времени, то оно подвержено осуществлению только в пределах определённой формы. Как отмечает Э. Кассирер, «в пределах этой формы продвинутая дифференциация понятия времени и чувства времени возможна постольку, поскольку мифологически-религиозное созерцание может по-разному подчёркивать отдельные моменты времени, снабжать их совершенно разными ценностными характеристиками, придавая тем самым времени как целому различный «облик» [6, с. 130]. Замкнутый характер мифологической вселенной, по мнению А. Лосева, сводится к «ограничению её видимым небесным сводом ввиду преобладания чувственных ощущений и чувственной наглядности. Ведь максимально обобщённое и отчётливейшим обра-

зом зримое живое существо и есть не что иное, как небесный свод в его вечном и правильном движении» [7, с. 32].

Мифологическое время состоит из ряда разрозненных компонентов, обретающих вещественную форму (утро, день, вечер, определённое время года и т. д.). Здесь отсутствует указание на продолжительность события и его место в цепочке времени. Таким образом, стирается грань, лежащая между прошлым, настоящим и будущим, что в итоге не представляет возможности судить о порядке времён в контексте мифологического повествования. Это придаёт времени циклический характер, обусловленный его способностью возвращаться к самому себе. Благодаря способности к возвращению те же события воспринимаются как неизменные. Время, движущееся по кругу, является подражанием вечности. Смена дня и ночи, времен года в рамках мифологического сознания имеет непосредственное отношение к вечному, безвременному как возвращению подобного. Нередко компоненты мифа наслаиваются друг на друга или меняются местами, и вместе с тем они не выходят за пределы его пространства. Сценарий мифа реализуется в пределах им же обусловленного измерения, принимая форму постоянного повторения одного и того же многократного возвращения, постоянной миграции между прошлым, настоящим и будущим. М. Барг, ссылаясь на О. Фрейденберг, делает вывод, что «миф классической древности повествует о прошлом как о настоящем или во всяком случае о том, что может или должно повториться» [1, с. 84]. Это порождает мысль о возможности деисторизации некоего реального события в смысле его оценки с точки зрения мифологического безвременья. По сути, мифологическое время является временем вне потока времени. Это объясняет не только реальность, но и актуальность мифологического прошлого, которое в силу своей вневременности способно отождествляться с настоящим. Бесконечно возвращающееся время способно вечно пребывать, тем самым оно утрачивает актуальность движения на фоне вечного «теперь». Временное растворяется во вневременном. Оценивая мифологическое время с точки зрения вечности, А. Лосев отмечал, что «время не есть просто вечность, ибо вечность неподвижна и дана сразу в одной точке, время же текуче, длительно и сплошно становится. Поэтому время есть алогическое становление вечности, подобно тому как сама вечность есть алогическое становление вневременной идеи» [8, с. 88]. Время в ми-

фе отождествляется с бесконечным становлением одного и того же сущего, природа которого имеет подчёркнуто циклический характер.

Концепция цикличности в рамках мифорелигиозного осмысления породила стремление к освобождению от времени, т. е. безвременью, что, возможно, в дальнейшем нашло выражение в рамках христианского мировидения. Здесь очевидным становится конфликт между временем и вечностью, зафиксированный Данте:

То я, из тлена в свет небесной славы
В мир вечности из времени вступив… [4, с. 37—38].

Будучи перенесённым в сферу вечности, сущее утрачивает свою зависимость от времени. Оно уже ощущает полноту бытия, зафиксированную в своём абсолютном и безраздельном самовыражении.

Важнейшее место в различных мифорелигиозных системах занимает повествование об эпохе первотворения, том времени, когда закладывались основы мирового бытия, в дальнейшем получившие развитие в максимально реальной эпохе. События далёкого мифического прошлого в большинстве своём небывалые и неслыханные, а посему могут быть повторены в ритуальной форме лишь условно. Во многом это объясняется тем, что они состоялись в неопределённом мифическом прошлом, в начале времени, которое повториться уже не в состоянии. Своим возникновением изначально они обязаны сакральной сфере, что в итоге исключает возможность их аутентичного повторения в сфере повседневной.

Мифическое прошлое не обходится без присутствующих в нём элементов сверхъестественного, что в контексте мифа формирует мысль о его вневременности. Реальность и вневременность мифического прошлого, оказывающие влияние на более позднее положение архаического человека в мире, выступают в качестве исходных предпосылок возникновения двух важнейших пространственно-временных сфер мифа: естественной (профанной) и сверхъестественной (сакральной). Естественная реальность протекает во времени, что касается сверхъестественной реальности, то её отличает вневременность и вечность. Естественная реальность в рамках мифологического сознания занимает вторичное положение по отношению к сверхъестественной и оказывается в полной зависимости от последней. Несмотря на вторичность естественной (профанной) реальности по отношению к сверхъестественной (сакральной),

мы не разделяем уверенности Э. Дюркгейма в том, что миф связан с «сакральным» и противостоит «профанному». На наш взгляд, каждая из двух названных реальностей выполняет в мифе предназначенную ей функцию, тем самым принимая участие в формировании единого пространства мифа.

Обращаясь к мифологическому пространству, необходимо отметить, что оно в меньшей степени отделяет частное от общего, постоянное от временного и случайного, что нередко приводит к подмене целого мифологического пространства его частью. Мифологическое пространство строится на представлении, утверждающем оппозицию сакральное — профанное. Это относится и к мифологическому времени. Мирское пространство-время пребывает в бесконечном взаимоотношении с сакральным пространством-временем, но в отличие от последнего, пребывающего в состоянии покоя и лежащего в вечности, находится в непрестанном движении. Возвращение всего сущего на эмпирическом уровне проистекает из того, что ничто не равно и всё находится во власти различия и неравенства с самим собой. Вместе с этим всё повторяющееся в пределах обыденного пространства-времени зачастую является прикрытием более глубокого бытия, разворачивающегося в сакральном измерении. Мирское время переживает вечное рождение и вечный распад, тогда как «то, что не рождает и не рождается, неподвижно» [11, с. 445]. Эту идею в своё время развивал первый пифагориец Филолай из Кротона.

Сакральное время в мифе выступает как время первоначальное. По этой причине разведённость времени сакрального и профанного формирует установку, благодаря которой профанное время выступает как искаженное, неполноценное по сравнению с первоначальным временем. В связи с этим элементы открытости и необратимости профанного времени, предполагающие его текучесть из прошлого в будущее, сокрыты в его неполновесности по отношению к сакральному времени.

Сверхъестественному времени присущи такие важнейшие свойства, как устойчивость и неизменность. Если в эмпирическом времени мы фиксируем чёткое деление на прошлое, настоящее и будущее время, то сверхъестественное время помещается мифологическим сознанием внутри вечности, где прошлое и будущее вполне уживаются в вечном настоящем. На этой особенности сверхъесте-

ственного времени останавливается Ф. Шеллинг. Исследуя природу праисторического времени, он указывает, что оно «абсолютно… неделимо по самой своей природе, это абсолютно тождественное время, а потому, какую бы длительность ни придавать ему, его следует рассматривать лишь как момент, т. е. как время, в каком начало что конец и конец что начало, некое подобие вечности, потому что сама вечность — это не последовательность времён, а лишь единое время» [13, с. 313].

Вечность и неизменность сакрального пространства-времени выражается в том, что его природа не затронута ни временем, ни становлением. Несмотря на это, сакральное пространство-время имеет циклическую природу. В первую очередь это выражается в его самовоспроизводстве (обновлении). С учётом теснейшей взаимосвязи сакрального и профанного пространства-времени процесс воспроизводства отдельных сторон сакрального бытия получает дальнейшее осуществление в нарождающихся формах повседневной жизни. Во многом это связано с тем, что прообразы эмпирических форм сущего уже изначально присутствуют в области сверхъестественного (сакрального) и их появление первоначально осуществляется на сверхъестественном плане.

В определённой мере можно утверждать, что в мире мифа не происходит ничего нового, ибо всё происходящее есть повторение одних и тех же архетипов. Цикличность воспроизводит мифический момент, в котором запечатлелось архетипическое действо, и посему оказывается способным удерживать до бесконечности мир в его первоначальном состоянии начал. При этом необходимо заметить, что сакральное время не является серийно исчислимым. Таковым являются его временные гештальты. В контексте мифа оно переживает предельный цикл, в центре которого размещается божественная субстанция. Эта мысль находит выражение в учении Боэция: божественное настоящее сплетает и охватывает прошлое и будущее. Подобная точка зрения в последующем подтверждается Ж. Делёзом, он приходит к выводу, что «божественное настоящее — полный цикл, тогда как прошлое и будущее — измерения отдельного фрагмента цикла, вырванного из единого целого» [5, с. 182].

Как уже отмечалось, своеобразие сакрального времени выражается в его самовоспроизводстве. По этой причине оно оказывается

способным репродуцировать новый циклический период, пришедший на смену предыдущему, по природе своей восполняющему предыдущий. В такой ситуации можно смело утверждать, что способность сакрального времени к периодическому восполнению самого себя свидетельствует о его самодостаточности.

Циклическая природа мифа, являющаяся следствием корреляции его сакральной и профанной пространственно-временных сфер, отражает в своей целокупности бытийную суть мифа. Сакральное пространство-время, встраивающееся в профанное пространство-время, в итоге приводит к тому, что священные места могут повторяться в профанном времени до бесконечности, так и не утрачивая своего сакрального смысла. Подобное формирует мысль о вечности мифа и его воспроизводстве в различных сферах культурной жизни. Воспроизведение мифа, по мнению А. Гуревича, связано «с возвращением «изначального» времени, и точно так же существует сакральное пространство, определённые священные места или целые миры, подчиняющиеся особым силам» [3, с. 29].

Области сакрального и профанного изначально выступали смысловыми пределами, в которых ощущал себя архаический человек. Эти же две области составляли общую канву и направленность мифа. Сакральное служило для архаического сознания ориентиром, отталкиваясь от которого оно предпринимало попытку сакрализации профанного. Священное время обладало циклическим характером в силу того, что в мифе оно выступало в качестве первичного времени, которое архаическое сознание всеми возможными способами и действиями стремилось спроецировать на настоящее. В связи с этим отнесение действия к сакральному времени является важнейшим элементом бытия мифа.

Корреляция естественного и сверхъестественного в мифе порождает причудливые вещественные формы, которые разрушают субстанциальность пространства в его общепринятом восприятии. В какой-то момент субстанциальность пространства замещается его функциональными параметрами. На эту особенность мифологического пространства обращает внимание Я. Голосовкер. Размышляя по поводу пространственной субстанциальности, он делает вывод, что «она заменяется пространственной функциональностью. Где, например, в роге изобилия помещается запас пищи, без конца извер-

гаемый рогом изобилия? — Субстанциально — нигде» [2, с. 72]. Рог изобилия, скатерть-самобранка и другие чудесные предметы в славянской мифологии выступают в качестве источника неиссякаемого материального блага. Они компенсируют ту недостаточность, с которой человек зачастую вынужден сталкиваться в повседневной жизни. В семантическом отношении к сюжетам, заимствованным из славянской мифологии, близки сюжеты германской мифологии. Например, мифологические представления о неиссякающем молоке козы Хейдрун и неиссякающем мясе козлов Тора, чудесного вепря павших воинов эйнхериев и бога Фрейра, о порождающем себе подобных кольце Одина, о возвращающемся, как бумеранг, молоте Тора, не говоря уже о бесчисленных символах плодородия и плодовитости. При этом надо заметить, что и другие мифологические системы также пестрят подобного рода сюжетами. Однако доступ к источнику неиссякаемого блага, как свидетельствуют мифы, является крайне затруднительным. Обычно он доступен исключительно богам и находится в их безраздельном пользовании или оказывается помещённым в ином пространственно-временном мире. Посему герой, стремящийся к обретению этого блага, вынужден вступать в контакт с миром иным. К примеру, мертвая или живая вода, возвращающая к жизни, молодильные яблоки, возвращающие молодость, добываются из мира иного, каковым в славянской мифологии в большинстве случаев выступает тридесятое царство.

Первореальность не утрачивается бесследно. Это можно объяснить тем, что архаический человек всячески сопротивляется привнесению в свою жизнь чего-либо нового. Любое действие, которое он выполняет, так или иначе уже было выполнено неким сверхъестественным существом в далёком мифическом прошлом. То, что им делается, уже ранее делалось кем-то. Отсюда жизнь первобытного человека является сплошным повторением действий, произведённых кем-то другим. Она хоть и основательно сокрыта в мире духовном, тем не менее периодически даёт знать о своём существовании. Ностальгия по мифическому прошлому в конечном счете выражается в устойчивых архетипических образах. В них сквозит томление по утраченному идеальному сущему, не совместимому с сегодняшней реальностью, недостижимому и безвозвратно утраченному. Это вполне объяснимо, так как человек во все времена стре-

мился пребывать в средоточии мира, в сакральном измерении, гарантирующем ему безопасность и полноту личностного самовыражения. Такое становилось возможным через преодоление человеческого существования и возвращение к божественному способу бытия, что нашло выражение в целом ряде устойчивых архетипов, имеющих непосредственное отношение к первовремени, например идеальном золотом веке, рае и т. д. Попытки десакрализации этих архетипов способны привести к выхолащиванию целых духовных пластов культуры, следствием чего выступает оскудение человеческого бытия и ограничение его рамками рационального измерения. Подобного рода попытки, как подтверждает история, не получают полной реализации. По меткому замечанию М. Элиаде, «беспрестанная десакрализация наших современников обеднила их духовную жизнь, но не смогла разбить матрицы их воображения: целые залежи мифологического сырья сохранились в плохо контролируемых зонах психики» [14, с. 133]. Во многом это определяет их периодическую реактуализацию на различных уровнях духовной культуры.

Таким образом, в мифе пространственные представления не разводятся с представлениями о времени и, соответственно, могут иметь синтезированный вид — в качестве категории «хронотоп».

Цикличность выступает в качестве матрицы мифа, детерминированной особенностями его пространственной структуры. В мифологическом хронотопе она является следствием корреляции её сакральной и профанной пространственно-временных сфер. В этом контексте цикличность раскрывается в виде вечного обращения к первотворению как источнику абсолютного блага. Нередко она раскрывается в семантических вариациях сущего, опосредованных системой бинарных оппозиций. В силу чего уподобляется маятниковым колебаниям от одного полюса мифосемантических значений к другому. Бинарные оппозиции, формирующие внутреннее пространство мифа, связаны гомеоморфными отношениями и в перспективе закладывают основы инверсионной модели циклической парадигмы культуры.

* * *

1. Барг М. А. Эпохи и идеи: становление историзма. М.: Мысль, 1987.
2. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.

3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972.

4. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М.: Директ-Медиа, 2011.

5. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия: пер. с итал. М.: Худож. лит., 1967.

6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / сост. С. Я. Левит, Л. В. Скворцов; пер. Б. Вимер [и др.]. М.: Гардарика, 1998.

7. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культур. информ., 1997. 688 с.

8. Лосев А. Ф. Античная философия истории. СПб.: Алетейя, 2000.

9. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М.: Наука, 1979.

10. Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.

11. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие для вузов. М.: Акад. проект, 2000. 458 с.

12. Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006.

13. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996.

14. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии: пер. с англ. А. П. Хомик [и др.]. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1996.

УДК 37.03

В. А. Сулимов

Личность познающего: становление в деятельности[1, 2]

Современные условия социально-культурного развития порождают новые требования к общественному субъекту — человеку-в-культуре. Происходит сближение двух основных типов социально значимых субъектов: человека-в-культуре и человека познающего. Этот фактор существенно трансформирует интеллектуальное пространство культуры. Человек познающий становится репрезентантом человека как вида, выдвигая новые условия для системы образования и воспитания. Интеллектуальные практики и процедура интерпретации становится обязательной для повседневной деятельности. Границы между видами деятельности и социальными уровнями оказываются проницаемыми для процесса интеллектуализации общества.

Ключевые слова: *человек познающий, человек-в-культуре, интеллект, образование.*

Sulimov V. A. The identity of the knower: formation in the activity

Modern conditions of social and cultural development has created new requirements to the public subject — a man-in-culture. There is a convergence of the two major types of socially important subjects: man-in-culture, and knower. This factor significantly transforms the intellectual space of culture. The knower represents human species, pushing the new conditions for the education and upbringing. Intelligent practice and procedure interpretation becomes mandatory for the daily activities. The boundaries between activities and social levels are permeable to the process of intellectualization of society.

Keywords: *the knower, the man-in-culture, intellect, education.*

[1] Статья написана при поддержке гранта РГНФ 15-13-1103 и финансовой поддержке Республики Коми.

[2] Статья написана по материалам доклада на XII Международной научной конференции «Семиозис и культура: языки, коды, практики» (Сыктывкар, 27—28 мая 2016 г., Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина).

© Сулимов В. А., 2016

В текущую историко-культурную эпоху — информационную (или, по-другому, эпоху знаний) — особое место в гуманитарной парадигме занимает вопрос о типе личности, обладающем достаточной социокультурной и интеллектуальной эффективностью. Эта эффективность необходима для решения триединой задачи развития человека и общества в условиях обостряющегося давления «уплотняющейся» информационной среды: (а) задачи формирования динамичного и бесконфликтного общества развития (взамен общества индустриального типа — общества потребления); (б) задачи развития нового типа человека-в-культуре — универсального интерпретатора-исследователя или *человека познающего*; (в) задачи развития нового способа массового освоения чувственной реальности — когнитивно-интеллектуального или интегрального (взамен сложившегося в эпоху Нового времени и Высокого Модерна конца XIX — начала XX веков персоналистического или структурно-семиотического). Интеллектуальный детерминизм наступающей эпохи был осмыслен П. А. Сорокиным в его работах последнего периода жизни и выражен в виде своеобразного закона глобального интеллектуализма: «Все основные виды социального бытия (миропонимание, искусство, практика) обусловлены знанием (наукой) или, что то же, представляют модификацию этого фактора. Все социальные отношения в конце концов обусловливаются мыслью» [9, с. 531]. При этом простая констатация лидирующего влияния когнитивного фактора на социальное положение и деятельность индивидуума малопродуктивна. Надо признать, что при огромном количестве философских и психолого-педагогических работ в области персонологии остается проблемной зоной сама динамика преобразования (развития, сохранения, упадка, стагнации) личности в контексте социокультурных трансформаций (в т. ч. — повседневности). Легко просматривается цепочка сущностных вопросов, главным из которых является вопрос о причинах и исторической последовательности развития личности в филогенезе, преемственности и изменчивости структуры и формы существования личности как социобиологического новообразования, онтогенетические границы и когнитивные возможности личности как био-социокультурного новообразования. Отнесение человека-в-культуре к важнейшим культурно-историческим феноменам, определившим,

в конечном счете, не только черты исторической реконструкции очеловеченного мира, но и сегодняшний день (да и возможное будущее) человеческого общества, требует соотнесения (по крайней мере) трех обширных когнитивных миров: мира текстов культуры (системы интеллектуализированных и/или эстетизированных артефактов), мира культурного творчества (социально-культурных возможностей / институтов познания и создания текстов культуры) и мира аксиологических констант, определяемых культурой (цивилизацией) как нормы, образцы, прототипы. Диалектику интеграции социально-культурных миров человека-в-культуре *на платформе стремящейся к будущему стрелы времени* хорошо показал В. Л. Рабинович: «Прошлое культуры, как и ее возможное будущее, живет в полнокровии настоящего, данного нам в острейших гносеологических, социальных, нравственных противоречиях, представленных, однако, в гармонизированных, эстетически слаженных артефактах. Но за едва наведенной гармонией — «хаос шевелится»: в многообразии форм, манер, жестов, поступей, поступков, взглядов, стилей — жизней. В этом (в числе иного) смысл культурного творчества. Сохранить чужую индивидуальность означает, в конечном счете, защитить человеческое достоинство, сильное в своей одинокой, незащищенной удивительности» [7, с. 45]. При этом «шевелящийся хаос повседневности» не остается неизменным: он стремительно превращается в агрессивный хаос информационной повседневности, для преодоления которого личности приходится применять большие интеллектуальные, эстетические и нравственные усилия. Это обстоятельство делает необходимым рассмотрение человека-в-культуре в контексте особого социального времени, способного к конструированию (как и деконструкции) антиэнтропийных (строевых) элементов сознания. Естественно, что, учитывая абсолютно непререкаемые уроки отечественной деятельностной психолого-педагогической школы Л. С. Выготского — А. Н. Леонтьева, можно говорить о социальном времени как глобальном процессе смысловых изменений поведения, вызванных интериоризацией (на более поздних этапах) наиболее эффективных способов / форм / типов деятельности [3], формируемых в смысловых пространствах культуры — или, по-другому, в условиях *смыслодеятельности* (Г. П. Щедровицкий, Д. А. Леонтьев).

Социальное время, отпущенное на становление и самоосознание человека-в-культуре, становится все короче и информационно «насыщеннее», а потому становится временем ответственности, временем принятия решений или, по-другому, осмысленного выбора. В этой связи оксюморон «свобода и ответственность» (или, точнее, «ответственная свобода») оказывается фиксированным и точным определением экзистенциального состояния только в том случае, когда это состояние обосновывается «надсознательными» духовно-нравственными факторами, «подтягивающими» формы первичной социальности (социального мимесиса или прагмасоциальности) к задачам творческого освоения (и = символического построения) мира. Такое движение вверх — к трансцендирующему повседневность духовному началу — означает свободу и снимает логическое напряжение между должным и желаемым. Питирим Сорокин, выдвигая трехуровневую теорию формирования личности, относил собственно свободу как ощущение и как личностную реализацию индивидуума именно к области над- или сверхсознания: «Человеческое существо располагает некоторой степенью физической свободы от сил своего окружения. Точно так же сознательное и надсознательное в целостном человеке имеет большую степень автономии от рефлексов, инстинктов и биологических побуждений человека. И чем более развиты и чем лучше объединены эти сознательные и надсознательные силы в целостном человеке, тем более он свободен от инстинктов и животных побуждений и контролирует их [8, с. 126]. Освобождение от инстинктов как от обязательного (и=базового) компонента действия означает вступление человека (и общества, создаваемого человеком) на сложный и не всегда успешный путь преобразования личности, перехода от единицы социума к единице, творящей социум (в культурном, научном, образовательном и повседневном аспектах).

Динамика преобразования личности (как субъекта социально-культурной свободы) в филогенетической и онтогенетической проекции, разворачивание которой во времени (генетическое саморазвитие) категорически не завершено, может выглядеть следующим образом: «От простого маскарада к маске, от персонажа — к персоне, личности, к имени, к индивиду, а от него — к существу, обладающему метафизической и моральной ценностью, от морального со-

знания — к священному существу, от него — к фундаментальной форме мышления и деятельности — таков был проделанный путь» [6, с. 351]. Осознание «проделанного пути» требует в наше время его дополнения в виде принципиально новой позиции — когнитивно-интеллектуальной деятельности как универсальной основы индивидуального и социального развития. Эта сложная деятельность, обладающая значительной «когнитивной глубиной», различными параллельными ракурсами видения и экстраполяции картины мира, большим текстуальным пространством, может быть структурирована следующим образом:

логико-интеллектуальная деятельность,

когнитивно-интеллектуальная деятельность,

образно-интеллектуальная деятельность,

повседневно-интеллектуальная (обеспечивающая) деятельность.

Все эти виды, или аспекты, деятельности стремительно меняются, контаминируются, а потому требуют перманентного преобразования знаниевых и коммуникативно-информационных платформ личности.

Этапы становления когнитивно-интеллектуальной деятельности, выстроенные в условный онтогенетический ряд (ориентационный этап — детсад, структурирующий этап — начальная школа, формирующий этап — средняя школа, тезаурусный этап — высшая школа, продуктивный этап — поствысшее образование), очень хорошо, казалось бы, обосновывающие стандартизированные уровни образовательной системы, стремительно реструктурируются под воздействием громадных информационных потоков, требуя ситуативной переориентации образовательной деятельности субъекта (под задачу, социально-культурную ситуацию, экономический запрос и моду).

Существенно увеличивается роль свободы как фактора организации интеллектуально-образовательного пространства. Свобода становится основным условием деятельности, меняющей свои признаки и способы в ходе попытки про-живания существенных и часто быстрых социально-культурных изменений социума. Энтони Гидденс писал: «Понятие «деятельность» относится к событиям, инициатором и движущей силой которой является конкретный ин-

дивид, которой мог бы повести себя иначе на любом этапе установленной последовательности действий... Деятельность — это непрерывный процесс, своего рода поток, в котором рефлексивный мониторинг или сознательное отслеживание деятелями своих действий и действий окружающих составляет основу контроля за телесными движениями, поддерживаемого акторами в ходе повседневной жизнедеятельности» [2, с. 49].

В центре деятельности — «Я», но я детерминированное социумом и культурой в той степени, в которой процессность (бытие Я) может быть вписана в биосферу, ноосферу и семиосферу. Этот внутренний диалогизм деятельности имеет не только интеллектуальный, но и собственно языковой и поведенческий характер. Происходит своеобразная интериоризация всего пространства интеллектуального бытия личности: от собственно мыслительных картин мира до поведенческих моделей и схем. Энтони Гидденс замечает по этому поводу: «Формирование «Я» происходит исключительно посредством «дискурса Я-Другой» — иными словами, путем освоения языка — однако «Я» должно быть связано и телом как сферой деятельности» [2, с. 92].

Возникающие в первой четверти XXI века сложные информационные условия, которые невозможно свести к количественным показателям, например количеству и «плотности» информации, как это делают технократически ориентированные руководители образовательных институтов (и, главное, институтов управления), требуют интеграции интеллектуальных практик от «фоновых» (общекультурных, миметических и повседневных) до логико-интеллектуальных (собственно исследовательских). Формируется своего рода база (инфо-портфолио) успешно освоенных и присвоенных (интериоризированных) элементов познания: тезурусных блоков, интеллектуальных и дискурсивных практик, приемов наррации, социально-групповых «полей смысла» (или парадигм в смысле Куна и Лакатоса). Наличие такой постоянно обновляющейся базы (или инфо-портфолио) позволяет говорить о переходе индивидуума в новое качество — состояние человека познающего, деятельность которого полностью подчинена решению информационно-познавательных задач (в том числе — задач самообоснования в пространстве культуры). Иначе говоря, подвергаясь давлению не только общего инфор-

мационного пресса, но и специальных манипулятивных информационных технологий, социальный индивидуум вынужден активно искать и применять эффективные интеллектуальные практики познания, позволяющие ему сохранить ориентацию и равновесие в быстро меняющемся мире. Выбор, да и само наличие таких средств в «арсенале выживания» индивидуума позволяет говорить о преобразовании *человека повседневного* в *человека познающего* — этот не только особый тип человека-в-культуре, но и особый этап его исторического развития. Такое преобразование помогает преодолевать парадокс познающего сознания, «обреченного» на глубокий субъективизм, не преодолеваемый ни наличием орудий познания, ни использованием «проверенных» теоретических схем. Д. А. Леонтьев еще в начале 90-х годов указывал на де-объективизацию истины как ответ на процесс расширения виртуальности индивидуального сознания, утратившего опору в «стандартных» картинах мира: «Стало ясно, что объективная истина в принципе вообще недостижима, потому что между познающим человеком и объективной реальностью стоит множество барьеров в виде орудий познания, которыми человек пользуется, в виде языка, на котором он описывает наблюдаемые явления, в виде теоретических схем, с помощью которых он структурирует и объясняет наблюдаемое, и многого другого. Все эти промежуточные звенья между действительностью и познающим субъектом настолько сильно влияют на то, что мы получаем в процессе познания, что говорить о постижении истины в этом процессе оказывается явно неправомерным» [4, с. 2]. При этом такой же субъективизм становится свойством науки вообще, воспринявшей вариативность вывода как удобный способ представления образов реальности, заменивших собой неподвижный паноптикум фактов: «Наиболее точное, на мой взгляд, определение сущности науки, причем любой науки, заключается в том, что развитие науки связано с развитием и усложнением различных образов реальности» [4, с. 2]. Естественно, что «установление» такой картины мира ничего не дает для выполнения задач интеллектуального и культурного «выживания» индивидуума, так как невозможно обычным способом логических процедур осмыслить глобальное нарастание информационно-знаниевой энтропии и связанной с ней социально-культурной изменчивости. Другое дело — формирование внутреннего мира человека-в-культуре не просто под

воздействием информационных потоков, но потоков, выверенных критическим ракурсом интеллектуального зрения, моделирования индивидуального (и потому — уникального) образа реальности в виде необходимого и полезного для индивидуального развития информационного продукта, причем в результате применения интеллектуального инструментария, содержащегося в инфо-портфолио, в форме набора эффективных дискурсивных и интеллектуальных практик.

В ситуации расширения и усложнения информационного пространства, относительной информационной свободы субъектов (парадоксально совмещаемой с социальной ответственностью) достаточно рельефно выделяются механизмы и условия построения человека познающего. Эти механизмы могут быть сведены к двум большим психосоциальным группам практик или областям практик: *интериоризационной* (от понятия интериоризация) и *апперцепционной* (от понятия апперцепция). Указанные области практик разнятся по доминирующему мыслительному действию, задающему не только формат самого процесса мышления, но и предполагаемый его результат. Так, в интериоризационной области практик доминирует мыслительный процесс *интериоризации* (по Л. С. Выготскому), позволяющий индивидуальному сознанию впитывать и осваивать целостные информационные блоки как возможные поведенческие рефлексии, выступающие в виде сценариев и фреймов социального поведения и направленный на выстраивание внутреннего тезаурусного пространства личности (своего рода — «впитывание» смыслов), во второй — апперцепционной — области доминирует мыслительный процесс *апперцепции* (по И. Канту в интерпретации А. А. Потебни), сущностью которого является моделирование личностной картины мира, обладающей активной мотивационной составляющей и направленной на формирование и социальную апробацию различных научных, социокультурных, художественных проектов. «Внутренняя» активность области интериоризации и «внешняя» активность области апперцепции представляют собой двуединый генератор или катализатор деятельности индивидуума, включающей в себя все показанные нами виды практик. Тогда полная картина деятельности индивидуума (в системе) с точки зрения механизмов формирования человека познающего может быть представлена следующим образом:

Система деятельности индивидуума

Интериоризационная область	**Апперцепционная область**
логико-нтеллектуальная деятельность,	*логико-нтеллектуальная деятельность,*
когнитивно-интеллектуальная деятельность,	*когнитивно-интеллектуальная деятельность,*
образно-интеллектуальная деятельность,	*образно-интеллектуальная деятельность,*
повседневно-интеллектуальная (обеспечивающая) деятельность.	*повседневно-интеллектуальная (обеспечивающая) деятельность.*
Результирующий фактор:	*Результирующий фактор:*
построение индивидуальной картины мира	***построение модельного мира культуры***

Индивидуальная картина мира (результирующая интериоризации) и модельная картина мира (результирующая апперцепции) — это миры, сотканные, сложенные в виде смысловых пазлов из ментальных копий символических элементов усвоенных и освоенных текстов культуры или даже целостных копий культуры, выстроенных в парадигматические сети. Процесс усвоения (освоения) символических миров и процесс их построения — двуединый процесс, одерживаемый системой образования, если это образование направлено на формирование и развитие человека познающего. Вместе с тем и сама личность транслируется и транслируема культурой как текст или, по-другому, набор интеллектуально-коммуникативных символических элементов. Следовательно, даже если мы отказываемся в образовательном процессе от цели формирования человека познающего, мы обязаны это делать в связи с действием императива символической деятельности, который можно выразить следующим образом: процесс образования обязательно символичен ввиду символического детерминизма сознания человека. Это означает, кроме всего прочего, процессуальность в понимании образования, когда система символических трансформаций, интеллектуальная основа таких трансформаций становятся стержнем антропологических преобразований сознания учащегося. И наоборот. Информационно-коммуникативное

понимание личности — путь к такому же (транзитивному, процессуальному) пониманию образования: «Все зависит от символов, символических продуктов и символических систем. Сфера символов ... идеально подходит для того, чтобы заполнить пробел между вышеупомянутыми понятиями: нервной системой с ее структурой и функциями и культурой с ее ролями и деятельностью» [1, с. 550]. Символическая деятельность — результат так устроенной нервной системы. Здесь — связь био-социо-культурного существа (человека), природы и общества. Собственно говоря, универсальная цель образования — это построение человека познающего, потому что конечный продукт культуры — идеал любого общества — человек-в-культуре оказывается при экспоненциальном увеличении информационных потоков *недостижим.* Важен сам регулятивный процесс, формирующий директорию развития личности и общества, создающий систему образов реальности, индивидуальных (и+эффективных) картин мира, обеспечивающих решение сложных социально-культурных задач. Эти задачи имеют, несомненно, символический характер и основываются на усвоенных (и освоенных/интериоризированных) стратегиях интеллектуального поведения, которые, в конечном итоге, формируют вид и тип современной культуры.

Г. Гарднер пишет: «Именно посредством символов и символических систем можно эффективно связать наше общество, основывающееся на психологии интеллектов с интересами культуры, в том числе воспитанием детей и их последующим распределением по подходящим к их способностям нишам ответственности и компетентности» [1, с. 551]. Естественно, что директория развития человека (со стадии ребенка до стадии активно действующей продуктивной личности) в условиях современности практически совпадает с процессом становления человека познающего, а неудачи на этом пути несут не личностные, а серьезные социальные последствия.

* * *

1. Гарднер Г. Структура разума: теория множественного интеллекта. М.: «Вильямс», 2007.

2. Гидденс Э. Устроение общества: Очерк теории структурации. 3-е изд. М.: Академический проект, 2015.

3. Леонтьев А. А. Что такое деятельностный подход в образовании // Начальная школа плюс. 2001. № 1. С. 3—6.

4. Леонтьев Д. А. Очерк психологии личности. М.: Смысл, 1993.

5. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. 2-е изд. М.: Смысл, 2003.

6. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / сост., пер. с фр., предисл., коммент. А. Б. Гофмана. М.: КДУ, 2014.

7. Рабинович В. Л. Человек в культуре. Введение в метафорическую антропологию: учебное пособие. М.: ФОРУМ, 2008.

8. Сорокин П. А. Американская сексуальная революция. М.: Проспект, 2006.

9. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисловие А. Ю. Согомонова. М.: Политиздат, 1992.

УДК 008

И. Е. Фадеева

Конфликт репрезентаций: языки культуры в ситуации распада семиозиса[1]

Статья посвящена семиотическим аспектам социального и культурного взаимодействия. Акцент ставится на проблеме репрезентации; автор определяет ее с точки зрения экзистенциальной рефлексии и трансцендирования субъективности. Автор утверждает, что современная культура характеризуется не только собственно социальным, но главным образом интеллектуальным расслоением. Это связано не только с утратой некогда единых оснований культуры — религиозных,

[1] Статья написана по материалам доклада на XII Международной научной конференции «Семиозис и культура: языки, коды, практики» (Сыктывкар, 27—28 мая 2016 г., Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина).

© Фадеева И. Е., 2016

идеологических или эстетических, но и главным образом с крайней диверсификацией языков и кодов культуры. Избыточность коммуникативных возможностей определяет, с одной стороны, состояние гипер-коммуникации, но с другой — создает ситуацию вымывания коннотативных смыслов, интертекстуальных взаимодействий и диалога как фактора расширения индивидуального сознания и культурогенеза.

Ключевые слова: *репрезентация, коды культуры, семиотическая деструкция, культурогенез, гипер-коммуникация, экзистенциальная рефлексия, трансцендирование субъективности.*

Fadeeva I. E. The conflict of representations: cultural codes at the situation of semiotics destruction

The article is dedicated the semiotic aspects of social and cultural interaction. The emphasis lies on the problem of representation; the author defines it from the standpoint of existential reflection and transcending of subjectivity. The author says that the contemporary culture is characterized not only social, but intelligent (in this case, semiotic) multiplicity. This is due not only with the loss of the once common cultural grounds — religious, ideological or aesthetic, but also especially with extreme diversification of cultural languages and codes. It is the excess of communicative possibilities determines, on the one hand, the state of hyper-communication, but on the other hand, creates a situation of extinction connotative meanings, intertextual interactions and dialog as a factor of expansion of individual consciousness and cultural genesis.

Keywords: *representation, cultural codes, semiotics destruction, cultural genesis, hyper-communication, existential reflection, transcending of subjectivity.*

Констатация кризиса (переходности) современной культуры — общее место гуманитарных исследований. Начиная с постулирования кризиса западной философии (В. С. Соловьев), обоснования кризиса европейских наук (Э. Гуссерль) и человека (Р. Генон) и заканчивая предощущением антропологического кризиса и катастрофы (М. К. Мамардашвили), культурологические и культурфилософские высказывания на эту тему продолжают появляться сегодня в терминах «смерти» или «конца» (искусства, автора, истории, субъекта и т. д.). Задачей этой статьи является анализ когнитивных и экзистенциальных факторов кризисных явлений и процессов, конечной целью которого должен стать поиск конструктивных решений по их

преодолению или трансформации. Не умаляя значимости экономических, социально-политических, религиозных, цивилизационных факторов, отметим роль семиотических процессов, совокупность которых следует определить как ситуацию *деструкции семиозиса*, или как его *коллапс*.

Очевидными, на наш взгляд, представляются два уровня семиотической деструкции. На уровне индивидуального сознания она проявляется как невозможность для индивида понимать и порождать тексты, что более чем очевидно, если учесть продолжающееся воздействие ЕГЭ. На социальном уровне — как все более очевидная неспособность культуры в целом порождать новые идеи (с чем во многом связана безуспешность поисков национальной идеи, национального мифа, или «духовных скреп»). Факты, подтверждающие диагноз, казалось бы, лежат на поверхности: это крайняя бюрократизация всех сфер социального взаимодействия — опосредованность клишированными формулами, формальными стандартами, механической регламентацией всех видов профессиональной деятельности; дискурсивные (или, точнее, нон-дискурсивные) практики блогосферы; клишированность (формульность) повседневной коммуникации; симптоматика «смерти искусства».

Центральным моментом проблемы является многофакторный процесс, затронувший все сферы социокультурной коммуникации: *вытеснение репрезентации* (связанной с когнитивно-экзистенциальным самообоснованием индивида) — механической *презентацией* (визуализированной, часто стандартной формой представления «готовых» теорий или проектов). К примеру, редкий доклад на научной конференции, лекция в студенческой аудитории или выступление на рабочем совещании обходятся сегодня без визуальной презентации. Охвативший культуру тренд всеобщей визуализации (иконический поворот), имеющий собственную, весьма непростую, диалектику, с одной стороны, является одним из когнитивных механизмов, определяющих *продуктивность* конструирования знания, но с другой — будучи «презентован», *завершает* динамику развертывания этого конструирования. И другой аспект этой диалектики: иконический поворот, пишет И. Инишев, «с одной стороны, представляет собой продолжение внеобразного опыта, а с другой стороны, *прерывает его течение*, привнося в него содержания, спонтанно сформиро-

вавшиеся и *стабилизировавшиеся* в специфически образном медиуме» [1, с. 185] (*выделено мной — И. Ф.*). А это значит, что практики «эйдетического» созерцания — «инсайтного» видения *смысла* и его динамического развертывания в процессе субъективной интеллектуальной деятельности — обрывается, сменяясь статичными («затвердевшими») формами уже не изменяемых зримых «образов», но при этом таких образов, которые обладают не всегда проясняемой самостоятельной семантикой. Причем именно их непроясняемость определяет возможность и эффективность манипулятивного воздействия на сознание адресата. Иными словами, «специфически образный медиум», представляя собой уже свершившийся, «готовый» код социального взаимодействия, еще более, чем естественный язык, оказывается способен к агрессивному вторжению в когнитивные и аксиологические процессы индивидуального сознания.

К тому же, если иконический поворот, как справедливо утверждает И. Инишев, является комплементарным по отношению к лингвистическому [1, с. 187], включаясь в общий процесс медиатизации культуры и коммуникации, то очевидным становится доминирование кода (media) над смыслом. По-другому это можно определить как доминирование внешних форм коммуникации (социальности) над внутренними, вообще коммуникации — над рефлексией (экзистенциальной рефлексией), превращение коммуникации и социальности — в гиперкоммуникацию и гиперсоциальность. Экзистенциальная рефлексия представляет собой, на наш взгляд, обязательное условие субъективности. И хотя состояние экзистенциальной рефлексии вполне может достигаться в том числе и посредством «погружения в эстетический объект» [1, с. 195], сама мозаичность, фрагментация визуально пространства, ускоряя темпы восприятия и «считывания» необходимой информации, фактически пресекает возможность такого погружения. К этому нужно добавить доминирование экранной культуры, существенно ограничившей возможности интеллектуального (эйдетического) созерцания.

На наш взгляд, состояние семиотического кризиса во многом обусловлено кризисом оснований субъективности. Причем в нашем случае речь не идет о теоретическим конструкте, получившем название «смерть субъекта», то есть о пересмотре сущности понятия картезианского субъекта и, как следствие, об изменении философско-

го и научного дискурсов. Речь идет о деструктивных изменениях на уровне *повседневного сознания* — о *десубъективации* как универсалии современной культуры.

Репрезентация субъективности оказывается невозможной вследствие присущей самой субъективности, разъедающей ее изнутри энтропии — и возможной исключительно в процессе порождения смысла как экзистенциального по своей сути процесса.

Говоря о репрезентативности, нужно выделить два ее уровня:

1) первичный уровень ментальной репрезентации (связанной с эстезисом — эстезисом в широком смысле, включающем в себя и эйдетическое созерцание);

2) уровень вторичной репрезентации — выражение глубинного смысла посредством культурных кодов — собственно семиозис.

Согласно Е. С. Кубряковой, ментальная репрезентация является представлением мира в сознании человека, фигурой «замещения» реального или вымышленного в «мыслительных процессах», в результате чего само восприятие оказывается опосредованным репрезентациями [3, с. 157]; репрезентация рассматривается как имманентный сознанию процесс взаимодействия сознания и реальности. Последнее утверждение требует дополнения с учетом роли репрезентативных механизмов в динамике культурогенеза и социокультурной коммуникации. Для этого нужно взглянуть на проблему с другой стороны — с точки зрения производства смысла, с обязательным учетом того, что смысл не является равной самой себе семантической монадой, но, существуя в коммуникации, представляет собой процесс расширения, семантического и аксиологического саморазвития индивидуального сознания.

Отслеживание исторических изменений репрезентации, однако, является в то же время и отслеживанием ее философской рефлексии, от Декарта до постмодерна (от классической до постнеклассической рациональности, по В. С. Степину [6]) изменяющей понимание процессов соотношения сознания, реальности, кода и коммуникативного / социального взаимодействия. Если для классической эпохи европейского Модерна репрезентация предстает как выражение субъективности (порождаемых в процессах cogito смыслов) — или же как использование субъектом готовых кодов для передачи порождаемых им смыслов (что, добавим, точно вписывается в извест-

ную модель Р. О. Якобсона), а в неклассическую эпоху смысл оказывается не только опосредованным репрезентацией и ее кодами (как готовыми, так и вновь порождаемыми — начиная с трансформаций поэтических языков и живописных или музыкальных форм и заканчивая языками описания в рамках естественно-научного и математического знания), а также продуцирующей деятельностью адресата-интерпретатора, то ситуация постнеклассики существенно меняет это соотношение. Теперь сама репрезентация (готовые коды) есть порождающий смыслы актор, механизмом же этого порождения становятся многообразные социокультурные контексты, как бы позволяющие видеть новые грани смысла, проецируемые на опять-таки порождаемую в процессе многолинейной коммуникации субъективность (субъективность децентрированного субъекта).

Современная культура характеризуется не столько социальным, сколько очевидным интеллектуальным (в нашем случае семиотическим) расслоением. Причины его связаны не только с утратой некогда единых оснований — религиозных, идеологических или эстетических, но и прежде всего с диверсификацией собственно культурных языков и кодов: избыток коммуникативных возможностей определяет, с одной стороны, состояние гиперкоммуникации, но с другой — создает ситуацию вымывания коннотативных смыслов, ощутимости интертекстуальных взаимодействий, собственно диалогизма как фактора расширения индивидуального сознания и культурогенеза. При этом не последнее значение имеет отмеченное еще Ю. М. Лотманом различие языка и собственно кода («Язык — это код плюс его история» [4, с. 13]) — различие языка как творческого процесса в его историко-культурной динамике и кода как результата, как затвердевания языка, сдвига от коннотативной избыточности к конвенциональной однозначности. В целом это различие в существенной мере также может быть понято как фактор культурогенеза (или его отсутствия) и результативности индивидуальной и социокультурной коммуникации: при вытеснении языка затвердевшими кодами происходит замирание и стагнация производства культуры. Однако сама по себе ситуация диверсификации культурных языков и кодов неоднозначна, двойственна. В качестве наиболее значимых факторов, определяющих эту двойственность, следует назвать, по крайней мере, два.

Фактор *интеллектуальной диверсификации*: с одной стороны, маргинализация существенной части населения — с другой, несомненный рост собственно интеллектоемких научных, социокультурных, художественных практик.

Фактор крайней *бюрократизации* общественной и коммуникативной среды, сдвигающей львиную долю социальных коммуникативных взаимодействий в сторону использования готовых форм обозначения (кодирования) информации, притом, что сама информация имеет чаще всего фиксирующий, «отчетный» характер. Бюрократизированные формы коммуникативного взаимодействия лишают коммуникацию ее важнейшей составляющей — диалогизма, что приводит к распаду коммуникации как таковой, поскольку бюрократический обмен заполненными «формами» (отчетов, представлений, служебных записок и т. п.) сначала превращает коммуникантов в обезличенные функции документооборота, а затем приводит к «смерти» не только автора, но и адресата коммуникации. Причем очевидная гиперкоммуникативность и, как кажется, поэтому гиперсоциальность современного социума, крайняя бюрократизация всех социальных связей обусловливает доминирование того, что С. Крипке назвал «жесткими десигнаторами» [2, с. 351], суть которых обусловлена однозначной соотнесенностью слов и вещей во всех возможных мирах. Трансформация языка как процесса творческого порождения смысла в однозначную соотнесенность знака и референта прекращает действие механизмов неоднозначности, «схлопывая» «возможные миры» в двухмерную плоскость. Причем в варианте бюрократической коммуникации обозначаемый референт представляет собой нормативную конвенциональную фигуру, не имеющую сущностных признаков и обладающую исключительно внутрисистемной семантикой.

Очевидно, однако, что десубъективация стала не только фактором деструкции семиозиса, но и обнаружением новых уровней субъективности. Говоря о первичности репрезентации в духе постструктурализма Р. Барта — об авторе как о «скрипторе» и, соответственно, о «смерти автора» («смерти субъекта»), не следует абсолютизировать эту проблему: исчезновение субъекта как *автора высказывания* не означает исчезновения автора (субъекта) как *экзистенциальной инстанции* репрезентируемой интенции, притом что отказ от автор-

ства в процессе высказывания приводит к отнюдь не однозначным двояким результатам.

С одной стороны, это отказ от любого социально легитимного кода в ситуации идеологической и семантической девальвации и, как следствие, коммуникативная эхолалия (механический повтор чужого текста) или даже афазия, частным случаем которой, например, является «стягивание» индивидуального тезауруса к нескольким устойчивым сигналам обсценного характера, или, напротив, замена социальных коммуникативных языков и кодов — ситуацией, жестом (в роли такового могут выступать, помимо собственно языков тела, также вещи). В случае же попадания жеста в рамочный контекст выставки или музейной экспозиции происходит его *ре*презентация, примерами чего могут служить художественные практики от Марселя Дюшана до Олега Кулика. Такого рода коммуникативное событие представляет собой именно экзистенциальный жест, смысл которого диктуется экзистенциально-рефлексивным актом (в обоих приведенных примерах аналогичным названию известного стихотворения В. Маяковского «Нате!» — ср. «… Я *захохочу* и радостно *плюну*…»). На наш взгляд, современная культура позволяет говорить именно о кризисе репрезентации, которая — при отказе от любого кода — сменяется *жестом*: этот поворот обнаруживает себя как оппозиция лингвистическому повороту и представляет собой своего рода *pendant* иконическому. Причем в данном случае следует говорить о собственно *нерепрезентативном жесте,* указывающем на нерасчлененный смысл и имеющем экзистенциальную природу, жесте, принципиально не вписывающемся в стратегии вербализации и визуализации и не прошедшем через процедуры первичного (ментального) означивания.

С другой стороны, это производство новых кодов, обоснованных новым качеством субъективности, расширение которой за счет включения во все более обширный информационный и культурный контекст, а также в результате расширения собственно индивидуального сознания, все более многосторонне использующего резервы памяти и собственные ассоциативные возможности, приводит к осознанию недостаточности известных (легитимных) культурных кодов. Причем понятно, что речь здесь может идти вовсе не только о художественных, но и об интеллектуальных практиках в целом: на-

пример, то же происходит в естественно-научном знании, когда новый взгляд на исследуемый объект (конструирование предмета исследования) определяет необходимость формирования новых языков его описания.

Репрезентация во внешние формы социокультурного семиозиса вне этапа первичного означивания становится характерной для XX столетия практикой абсурдистского письма (например, в поэтике обэриутов) или отказом от известных языков и кодов — например в практиках реди-мейд. Очевидно, что в случае, например, М. Дюшана обе эти возможности совпадают. Вещь как репрезентант себя, смысл которой тождествен самой вещи, становится практикой саморепрезентации, продолжающей уже известные тренды художественных практик конца XIX столетия (характерным, например, является рассуждение М. Хайдеггера о картине В. Ван Гога «Крестьянские башмаки», раскрывающей «вещность вещи»). Стремление к непосредственному выражению смысла (означиванию символического или эйдетического созерцания) пародийно удваиваются в практиках реди-мейд и в абсурдистской поэтике. Репрезентация оборачивается иронической саморепрезентацией, жестом отрицания, предметом которого является не вещь, а адресат этого жеста.

Представляется более чем очевидным, что ключевой проблемой в обоих случаях оказывается смысл, поскольку репрезентация представляет собой поднимающееся из глубин личности смысловое интенциональное движение, имеющее целью эйдетическое созерцание, а затем семиотизацию, означивание этого довербального и докоммуникативного опыта (опыта как интегрированного взаимодействия интенций, ценностей, восприятия и практического действия). В структуре репрезентации следует выделить два аспекта.

Репрезентация является способом трансцендирования «я» (смысла) в иное (в текст(ы) культуры) — трансцендирования как одного из высших, холистических (соединяющих познание и ценности), согласно А. Маслоу, уровней человеческого сознания, поведения и отношения [5, с. 311], а тем самым прояснения и артикуляции (визуализации) смысла. О связи трансценденции с самой сутью субъективности говорит также М. Хайдеггер: «…трансценденцию можно раскрыть и уловить не через бегство в объективное, но через постоянно возобновляемую онтологическую интерпретацию субъектив-

ности субъекта, работающую настолько же в направлении противоположном "субъективизму", насколько вынужденную отказать в следовании "объективизму"» [7, с. 206].

Репрезентация обладает экзистенциально-рефлексивной природой — то есть обращает индивидуальное сознание не только к «реальности духа» (С. Франк), но и к *непроясненному* смыслу, не покрываемому семиотическими формами, но существующему как непосредственное эйдетическое (интеллектуальное) созерцание.

Оба эти процесса при всей их разнонаправленности образуют симультанно протекающее единство экзистенциальной рефлексии и самотрансцендирования, в случае распада которого или отсутствия одной из его составляющих происходит деформация субъективности (десубъективация), отчетливо наблюдаемая сегодня на уровне повседневной, деловой и художественной коммуникации, а также в процессах социокультурного взаимодействия. Главным проявлением этой деформации становится кризис репрезентации — или, что то же самое, семиотическая деструкция.

* * *

1. Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. № 1 [85]. С. 184—211.

2. Крипке С. Тождество и необходимость // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Радуга, 1982. Выпуск XIII. Логика и лингвистика (Проблемы референции).

3. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ, 1997.

4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992.

5. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М.: Смысл: Альпина нон-фикшн, 2011.

6. Степин В. С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура. СПб.: Издательский Дом «Міръ», 2009. С. 249—295.

7. Хайдеггер М. Что такое метафизика? М.: Академический Проект, 2013.

УДК 82-9

А. П. Люсый

Коммуникационные вызовы «венского текста»[1]

Если в Петербурге на вызов Петра I русская литература ответила явлением Пушкина, то в Вене в роли ответчика на такой вызов оказался Гоголь, пребывание которого в этом городе оказалось весьма драматичным, завершившись так называемым венским кризисом. Петербургский текст пришел в Вену как в образе Медного всадника, так и в образе Носа. Показано, как Вена оказала опосредованное влияние на русскую литературу в XIX веке через стиль бидермейер, а в XX и XXI — через венский акционизм.

Ключевые слова: *поликультурность, изящность, вакуум, бидермейер, акционизм, карнавал, музеефикация, перформанс.*

Liusyi A. P. A communication challengesof «vienna text».

If in St. Petersburg at the call Peter I Russian literature of the answered phenomenon of Pushkin, in Vienna in the role of the defendant in such a challenge was Gogol, whose stay at Vienna was quite dramatic, ending so-called «Viennese crisis». Petersburg text came to Vienna in the bronze horseman, and in the image of the Nose. Shows how Vienna has had indirect influence on Russian literature in the nineteenth century through the style of Biedermeier, and in the twentieth and twenty-first — via Vienna actionism.

Keywords: *Multiculturalism, elegance, vacuum, Biedermeier, art, carnival, museum, performance.*

В Вене две девицы.
Пётр Потемкин

Есть какие-то опыты человечества, которые отливаются в крупные фигуры, манящие нас своей

[1] Статья написана при поддержке грантов РГНФ: № 15-03-00581 «Освоение репрезентаций пространства в культурных практиках: история и современность» и № 15-33-14106 «Целевые ориентиры государственной национальной политики: возобновление человеческого ресурса и национальные культуры (проблема Другого)».

© Люсый А. П., 2016

> явной значительностью, таинственностью и каким-то магнетизмом. Венский, или австрийский, опыт, безусловно, относится к таковым, и перекресты с этим опытом, в нашей жизни случающиеся, совершенно не зависят от нашей учености, от того, насколько мы знаем всю мировую культуру, насколько имели к ней доступ.
>
> ***Мераб Мамардашвили. Вена на заре XX века***

Предлагаемый нами концепт «венский текст», как и любой локальный текст, имеет некоторое соответствие с хрестоматийной схемой Александра Герцена: на вызов, брошенный Петром, Россия ответила явлением Пушкина.

В данном случае «заместителем» ни разу не побывавшего здесь Пушкина оказывается Гоголь, которому суждено было стать «ответчиком» за сравнительно не столь вызывающее здесь поведение Петра I (и которому, как известно, «должность» пушкинского творческого заместителя, на которую он охотно соглашался, была не впервой).

Вена в июне 1698 года стала последним пунктом Великого посольства Петра I в Европу. Петр, как обычно, опередил послов и приехал в Вену инкогнито, на почтовых лошадях. Посольство было размещено в просторном богатом доме графа Кёнигсека, окруженном прекрасно распланированным садом с фонтанами и множеством статуй, где и поселился «десятник Петр Михайлов». 11 июля император Леопольд устроил грандиозное празднество — традиционный для венского двора костюмированный бал. Австрийская элита явилась на праздник в костюмах разных времен и народов: древнеримских, голландских, польских, китайских, цыганских и т. д. Петр I нарядился фрисландским крестьянином, а Леопольд и его супруга Элеонора — трактирщиками. Веселье продолжалось до четырех часов утра, и русский царь танцевал на том балу «без конца и меры» [17, с. 53]. Однако за этими утехами главного — союза в войне с Османской империей — добиться не удалось.

Австрийцы, заранее располагая информацией о поведении Петра как в Москве, так и во время путешествия, едва могли поверить, что этот почтительный и скромный молодой человек — тот самый гуляка, о котором они были наслышаны. Иностранные послы в Вене отме-

чали его «деликатные, безупречные манеры». Из Вены царь собирался поехать в Венецию, чтобы продолжить начатое в северной Европе изучение судостроения. Однако из Москвы пришло известие о восстании стрельцов, и Петр предпринял быстрое возвращение домой.

Не нашел отражения в литературе и Венский конгресс 1815 года, который привел к образованию Венской системы международных отношений и образованию Священного союза. После этого в Вене наступило 30-летие мирной жизни и политической стабильности. Главной ценностью этой короткой эпохи стала мирная жизнь в кругу семьи, что нашло свое яркое воплощение в стиле бидермейер, «смеси ампира с романтизмом» в духе интимности и домашнего уюта («бытового романтизма»), отразившегося в живописи и литературе. С этой точки зрения как явления одного рода можно рассматривать прозу Пушкина и произведения Н. Полевого, М. Погодина, М. Жуковой, И. Панаева, В. Соллогуба, а также Н. Мундта, Ф. Корфа, А. Емичева и других беллетристов. Н. Я. Берковский в статье «О «Повестях Белкина» доказывает, что «этот стиль, очень явственный к 20—30-м годам в Европе, овладевший модами, утварью, мебелью, изобразительным искусством, литературой, конечно, не мог ускользнуть от Пушкина» [3, с. 104]. Один из «кусков бидермейера», которые, как считает исследователь, «постоянно встречаются» в «Повестях Белкина», связан как раз с выражением породившего этот стиль духа: «Между тем война со славою была кончена. Полки возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу <...> Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами. < . . .> Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания!» («Метель»). «Женская тема» в данном тексте, связанная с обликом рассказчицы, девицы К. И. Т., столь простодушно-непосредственно передающей смысл «блистательного времени», чуть иронично вводится Пушкиным [5, с. 177—178].

Но все же, как отмечено, не Пушкину, а Гоголю пришлось стать литературным ответчиком за Вену. «Гоголь — в определенном смысле городской писатель», — утверждает Ю. Манн [16, с. 491]. Данное определение обосновывается тем, что второй из его циклов (после «Вечеров на хуторе...») определен названием города — «Миргород», а все повести из «Арабесок», вместе с двумя другими, появившими-

ся позже, фигурируют как «петербургские повести» (правда, наименование принадлежит не Гоголю). Произведения же, выделенные писателем при подготовке его первого собрания сочинений в особую группу (т. 3 — «Повести»), — это опять-таки городские повести. Менялся лишь масштаб и статус города, от столичного (Петербург и Рим) до провинциального (городок Б. в «Коляске»). Затем возник уездный город «Ревизора». «Мертвые души», при всей их тематической протяженности, линейности, панорамности, тоже тяготеют внутри себя к определенным центрам — во главе с губернским городом. Так по крайней мере обстоит дело в первых двух томах с городами NN и оставшимся в рукописях Тьфуславлем. Гоголь появляется в Вене в июне 1839 года, имея уже немалый зарубежный опыт, откуда пишет одно из самых странных, исполненных духом самого по себе весьма диалектичного венского кофе/чаепития, писем Е. Г. Чертковой (22.06.1839), которое позволим себе привести здесь полностью, поскольку «венский текст» явлен тут сразу же едва ли не в высшем и во всяком случае неразбавленном своем выражении: «Странная вещь. Как только напьюсь чаю, в ту же минуту кто-то невидимкой толкает меня под руку писать к вам, и Елисавет <а> Григорьевна не сходит ни на минуту с мыслей. И отчего бы это? Пусть бы еще эта потребность являлась во время кофию, тогда по крайней мере понятно. Кофий клеится в моей памяти с вами: вы сами мне клали сахар и наливали; но во время чаю вы не брали на себя никакой должности. Отчего же это? Я теряюсь и становлюсь похожим на того почтенного гражданина и дворянина, который всю жизнь свою задавал себе вопрос: почему он Хризанфий, а не Иван, и не Максим, и не Онуфрий, и даже не Кондрат и не Прокофий. Вы верно знаете, отчего вы живее в моих мыслях после чаю. Верно вы один раз, пивши его, вообразили, что льете мне его на голову и вылили вашу чашку на пол. Или, хотевши швырнуть блюдечком мне в лоб, попали им в верхнюю губу и передний зуб вашего доктора, который только что успел вам рассказать, как весь город удивляется терпению вашего Гриши, или может быть ваша Лиза, взявши чашку с чаем и приготовляясь пить, закричала во весь голос: Ах мама, вообрази, здесь в чашке сидит Гоголь! Вы бросились с места и вскрикнули: Где Гоголь? Лиза принялась ловить ложечкой в стакане и закричала вновь: «Ах, это не Гоголь, это муха!» И вы увидели, что это была, точно, муха и может быть в эту минуту

сказали: «Ах, зачем эта муха, которая так надоедала мне, уже далеко от меня». Словом, что-нибудь верно случилось, иначе мне бы не было такого сильного желания писать к вам именно после чаю. Вы мне обыкновенно представляетесь сидящею в креслах, в ваших креслах. Но после чаю вы стоите возле меня живо, опершись на спинку стула, и как будто что-то говорите. Почти так, как, помните, один раз вы сказали или может даже подумали так, что сосед ваш вовсе не слыхал, а услышал я. Вы сидели у окна, ваши губы едва шевельнулись или почти не шевельнулись. Вы мне лучше и чаще представляетесь в эту минуту. Словом, хотя мне чай вреден, но я буду его пить чаще, чтобы иметь подобные минуты.

Знаете ли, что это письмо пишется к вам из Вены? я мог бы сию минуту сходить в Posterestante и взять там ваше письмо и написать на него ответ, но я не хотел этого сделать для того, чтобы до завтра быть в сладкой уверенности, что там лежит точно ваше письмо ко мне. Если ж там нет его — боже! сколько злости прольется. Всем достанется: и немцам, и Вене, и шляпе, и перчаткам, и мостовой, и собственному носу, о чем, как кажется, было уже писано. И ни одному немцу, который будет сидеть со мною в дилижансе, не позволю выкурить ни одной сигары. Пусть он треснет, проклятый! Прощайте, целую ваши ручки» [Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952. Т. 11: Письма, 1836—1841. С. 236—237. Впервые опубликовано в «Русском Архиве», 1867, III, стр. 473—475 под заголовком: «Шуточное письмо Н. В. Гоголя к одной русской даме»]. Елизавета Григорьевна Черткова (урожд. гр. Чернышева, 1805—1858) — московская знакомая Гоголя, жена историка и археолога А. Д. Черткова. Она, в частности, позже предоставила писателю пространство для своеобразной, типично гоголевской, с некоторым «венским» акцентом «драмы в драме», своего рода «Мышеловке»: «Гоголь еще не видал на московской сцене «Ревизора»; актеры даже обижались этим, и мы уговорили Гоголя посмотреть свою комедию. Гоголь выбрал день, и «Ревизора» назначили. Слух об этом распространился по Москве, и лучшая публика заняла бельэтаж и первые ряды кресел. Гоголь приехал в бенуар к Чертковой, первый с левой стороны, и сел или почти лег так, чтоб в креслах было не видно. Через два бенуара сидел я с семейством; пьеса шла отлично хорошо; публика принимала ее (может быть, в сотый раз) с восхищением. По окончании третьего акта

вдруг все встали, обратились к бенуару Чертковой и начали вызывать автора. Вероятно, кому-нибудь пришла мысль, что Гоголь может уехать, не дослушав пиесы. Несколько времени он выдерживал вызовы и гром рукоплесканий, потом выбежал из бенуара. Я бросился за ним, чтобы провести его в ложу директора, предполагая, что он хочет показаться публике; но вдруг вижу, что он спешит вон из театра. Я догнал его у наружных дверей и упрашивал войти в директорскую ложу. Гоголь не согласился, сказал, что он никак не может этого сделать, и убежал. Публика была очень недовольна, сочла такой поступок оскорбительным и приписала его безмерному самолюбию и гордости автора. На другой день Гоголь одумался, написал извинительное письмо к Загоскину (директору театра), прося его сделать письмо известным публике, благодарил, извинялся и наклепал на себя небывалые обстоятельства. Погодин прислал это письмо на другой день мне, спрашивая, что делать? Я отсоветовал посылать, с чем и Погодин был согласен. Гоголь не послал письма и на мои вопросы отвечал мне точно то же, на что намекал только в письме, то есть что он перед самым спектаклем получил огорчительное письмо от матери, которое его так расстроило, что принимать в эту минуту изъявление восторга зрителей было для него не только совестно, но даже невозможно. Нам казалось тогда, и теперь еще почти всем кажется такое объяснение неискренним и несправедливым. Мать Гоголя вскоре приехала в Москву, и мы узнали, что ничего особенно огорчительного с нею в это время не случилось. Отговорка Гоголя признана была нами за чистую выдумку; но теперь я отступаюсь от этой мысли, признаю вполне возможным, что обыкновенное письмо о затруднении в уплате процентов по имению, заложенному в Приказе общественного призрения, могло так расстроить Гоголя, что всякое торжество, приятное самолюбию человеческому, могло показаться ему грешным и противным. Объяснение же с публикой о таких щекотливых семейных обстоятельствах, которое мы сейчас готовы назвать трусостью и подлостью или, из милости, крайним неприличием, обличает только чистую, прямую, простую душу Гоголя, полную любви к людям и уверенную в их сочувствии» [1, с. 59—60].

В сущности, вернемся к исходному письму. Гоголь здесь сразу же постиг саму сущность венского опереточного бытия, предвосхитил не только особенности грядущей литературной, но и художествен-

ной жизни с её превращенным акционизмом и даже в какой-то степени дал набросок сценариев экранизаций — как «Новеллы о снах» Артура Шницлера Стэнли Кубриком, перенесшим в фильме «С широко закрытыми глазами» (1999) события из Вены 1925 года в современный Нью-Йорк (говорят, рассеянные там по ходу дела намеки на особенности интимной жизни современной элиты стоили ему жизни). В результате весь мир предстал как *глобальная Вена* тайного артистичного разврата. Можно также вспомнить наполненный метаморфозами в гоголевском ключе клип «Кругом одни мужчины», вероятно, повлиявший на замысел фильма «Муха» Д. Кроненберга, последовательно и вполне по-гоголевски развивающего тему телесного ужаса. Отъехав в Мариенбад, Гоголь опять 25.08.1839 г. возвращается в Вену, откуда в письме к С. П. Шевыреву сообщает уже о конкретной работе — над драмой из истории Запорожья: «Передо мною выясниваются и проходят поэтическим строем времена казачества, и если я ничего не сделаю из этого, то я буду большой дурак». 19.09.1839 года Гоголь уезжает в Россию, с тем чтобы приехать сюда еще раз в июне следующего, 1840 года, чтобы именно здесь продолжить работу над запорожской трагедией и предаться лечению водами. «…Вена приняла меня царским образом! Только теперь всего два дня прекратилась опера. Чудная, невиданная. В продолжение целых двух недель первые певцы Италии мощно возмущали, двигали и производили благодетельные потрясения в моих чувствах. Велики милости бога! Я оживу еще» [7, с. 295]. Однако лечение на пользу не идет, вместе с жарой приходит тяжелейшее духовное расстройство — «венский кризис», когда сам воздух стал казаться «неприятным»: «тень отца приходит в бессонные ночи, и он вспоминает, что, по рассказам матери, тот так же предчувствовал свой конец и, чтоб не привлекать в свидетели близких, уехал умирать из дому» [11, с. 158]. Вена стала для Гоголя каким-то Вий-городом, и он с последними надеждами на перемену места уезжает в Рим, а призрак ненаписанной запорожской трагедии так и остался навечно здесь, не став пока памятником.

Цельный образ Вены тех лет представил позднее в своих «Литературных воспоминаниях» современник Гоголя Павел Анненков: «Зиму 40—41 годов мне привелось прожить в меттерниховской Вене. Нельзя теперь почти и представить себе ту степень ти-

шины и немоты, которые знаменитый канцлер Австрии успел водворить, благодаря неусыпной бдительности за каждым проявлением общественной жизни и беспредельной подозрительности к каждой новизне на всем пространстве от Богемских гор до Байского залива и далее. Бывало, едешь по этому великолепно обставленному пустырю, как по улице гробниц в Помпее, посреди удивительного благочиния смерти, встречаемый и провожаемый призраками в образе таможенников, пашпортников, жандармов, чемоданщиков и визитаторов пассажирских карманов. Ни мысли, ни слова, ни известия, ни мнения, а только их подобия... Для созерцательных людей это молчание и спокойствие было кладом: они могли вполне предаться изучению и самих себя, и предметов, выбранных ими для занятий, уже не развлекаясь людскими толками и столкновениями партий. Гоголь, Иванов, Иордан и много других жили полно и хорошо в этой обстановке... благоговейно поклоняясь гениям искусства и литературы, сберегая про себя святыню души» [2, с. 188].

То есть такая внешняя «тяжесть недобрая» обеспечивала своеобразный духовный вакуум внутренней легкости, которая вкупе с красотой и изяществом стала вскоре главной составляющей русских представлений о Вене, и не только среди писателей и художников. Свобода и либерализм 1860—70-х гг. сломали в представлениях многих путешественников средневековый, консервативный облик Вены, сделав из нее одну из самых красивых и изящных столиц Европы. Вот герои Льва Толстого рассуждают (в черновиках к «Войне и миру») о «прелестной Вене». И это в то время, когда на подступах к городу стояли войска Наполеона: «Честное слово, точно я уроженец этой прелестной Вены, так она мне мила. Солдатчина в Вене!» Напротив, вступление русских войск в австрийскую столицу воспринимается щеголеватым русским вахмистром как событие во всех отношениях приятное: «Мне говорили, граф, что мы будем стоять в Вене... Это хорошо. Женщины. Пратер... Я слышал, что венские женщины лучше полек. Польские кокетливы и заманчивы, но viennoises беззаботнее, веселее».

И в наброске к следующему толстовскому роману, действие которого разворачивается на десятилетие позже: «Вы давно ли тут?» — спрашивает Анна Каренина своего партнера на светском балу. — «Мы вчера приехали, мы были на выставке в Вене, теперь я еду в де-

ревню оброки собирать» [19, с. 94]. Т. е. Вена — город, куда ездят на выставки, а деревня, крестьяне, оброки — это Россия.

«Блистательность» космополитичной Вены становится альтернативой националистичному, чопорному и педантичному Берлину. Россияне не очень комфортно чувствовали себя в германской столице, поэтому Вена с ее стремлением к удовольствиям и поликультурностью является лучшим свидетельством европейскости русских, прежде всего для них самих и показателем того, что они вполне гармонично могут жить в Европе. Отсюда следует бесконечное множество сравнений Берлина и Вены, и практически все они были не в пользу германской столицы. Кроме того, у россиян конструируется образ «среднеевропейской общности», расположившейся между Германией и Россией.

Из обратных впечатлений выделяется «Русское путешествие» Германа Бара, интересное, по наблюдениям А. И. Жеребкина, метаморфозой героя-рассказчика, происходящей на фоне топики петербургского мифа, известной Бару из Достоевского и, возможно, из Пушкина. Призрачная столица России выступает у Бара как символ декадентского сознания, для которого весь мир обращается в систему личных представлений, но вместе с тем и как экзистенциальное пространство, в котором трагедия эстетического индивидуализма достигает кульминации и разрешается рождением «нового человека» — человека христианской культуры. Функция эротических эпизодов, в том числе выразительной сценки в русском борделе, заключается в том, чтобы ввести образ иллюзорного Петербурга, иллюзорность которого рассказчику надлежит преодолеть, в древнюю мифологическую перспективу города-блудницы Вавилона. «Маленькая актриса» Лотта Витт, в начале книги не более чем участница дорожного флирта, получает по мере развития сюжета роль Беатриче, божественной проводницы в «vitanuova», которая должна быть заслужена нисхождением в петербургский Inferno [10, с. 58].

В более поздней автобиографический книге «Автопортрет» Бар не без иронии сопоставляет два петербургских воспоминания — о статуе гордого царя на Сенатской площади и о смиренно молящемся народе в маленькой церкви неподалеку от Казанского собора. Сознательно смонтированные по принципу контраста, они подтверждают принципиальное значение книги 1891 года. Антитеза

языческого человекобога и христианского богочеловека, составляющая ее идейный сюжет, настолько тесно связывает «Русское путешествие» с т. н. «петербургским текстом русской литературы», что появляется основание для того, чтобы рассматривать петербургский миф в качестве одной из несущих опор венского модернизма. Уточним, что если в австрийской литературе ПТ присутствует в традиционном образе пушкинского Медного всадника, осложненного затем скорее взаимоотношениями всадника и лошади (навязчивый сон молодого К. Юнга, который он пересказывал З. Фрейду, если судить по фильму Д. Кроненберга «Опасный метод»), а не путавшимся под ногами «маленьким человеком», то русских литераторов в Вене этот текст сопровождает скорее как признак гоголевского Носа, малость, пожалуй, по-боксерски деформированного описанной Р. Музилем в «Человеке без свойств» дракой как «поспешной интимностью».

А. П. Чехов, оказавшись в Вене весной 1891 года, был очарован городом, во всяком случае, так это следует из его писем к родственникам. Вернувшись в Вену через два года, он попал в довольно гоголевскую ситуацию при подведении здесь эпистолярных итогов своему роману с Л. С. Мизиновой (Ликой), умоляя ее не разглашать тайну, что он якобы в Феодосии, а не Вене, и внося в свою «утаенную Вену» как в «утаенную любовь» свою ноту Петербургского текста: «Очевидно, и здоровье я прозевал так же, как Вас» [22, с. 317]. 18 (30) сентября 1894, г. Вена. В последующих же письмах отсюда к О. Л. Книппер-Чеховой он делится уже больше скукой.

На рубеже XIX—XX веков, с одной стороны, именно Вена стала отождествляться в российском сознании с новым искусством рубежа веков. С другой — в русской словесности по-прежнему не заметны посвященные этому городу сочинения. «Поэты Серебряного века не писали о Вене стихов, обошли стороной даже авторы мемуаров… если же она все-таки присутствовала в рассказах или описаниях, то чаще в виде слова-обозначения, куда едут или откуда приезжают» [18, с. 117—118].

Пожалуй, в то время к Вене более пристальное внимание было проявлено ими, социальными, а не текстуальными революционерами. Здесь часто бывали В. И. Ульянов-Ленин (суточная остановка «пломбированного вагона», который здесь в 1917 году — предмет

особого конспирологического анализа). И. В. Сталин написал в Вене свои книги о марксизме и национальном вопросе (1913 г.), используя теоретические наработки австромарксистов. Не раз приезжал Л. Д. Троцкий, проживший в Вене более трех лет накануне Первой мировой войны. Под его руководством попытался здесь после 1905 года приобщиться к революционной деятельности Илья Эренбург, но быстро перебрался отсюда в Париж. Позже в очерке «Берлин» он вскользь отозвался о городе как «томике новелл, невзыскательных и старомодных» (1922). Как литература прошла мимо такого совпадения? В 1913 году А. Гитлер, И. Сталин, Л. Троцкий, Иосип Броз Тито и З. Фрейд жили в Вене, совсем недалеко друг от друга [4] (Троцкий все же успел побывать пациентом доктора Фрейда).

Как отмечает И. В. Крючков, воспоминания Л. Троцкого о Вене невольно сводятся к его дискуссиям с Р. Гильфердингом, К. Реннером, О. Бауэром и другими австрийскими политическими деятелями за столиками венских кафе. Троцкий был поражен «кофейным социализмом» австрийских социал-демократов, которым венский стиль заменил революционность. Аристократизм и мелкобуржуазность, тяга к интеллектуализму и обрывочные познания Маркса, джентльменство и сальные шутки о женщинах спокойно сочетались в характере социал-демократов Вены. Противоречивость и многогранность австрийской столицы не могла не сказаться на венских политиках, в том числе социал-демократах. Они не позиционировали себя радикально по отношению к имперской власти, уживаясь с существующими устоями. «В старой императорской иерархической, суетной и тщеславной Вене марксисты-академики сладостно именовали друг друга “Herr Doctor”» [13, с. 222]. Это, на взгляд Троцкого, демонстрировало степень «разложения» венских социал-демократов. В Вене, в сравнении с Берлином, не было настоящей политики и политической борьбы, все выглядело буднично и по-домашнему. «Кофе» вытеснил политику, эстетика подавила революционность.

Однако, если обратиться к тексту «Моей жизни» «литератора-революционера», как он себя обозначал, общий образ Вены и венцев все же возникает: «На венских заборах появились надписи: Alle Serben müssen sterben. Это стало кличем уличных мальчишек. Наш младший мальчик, Сережа, движимый, как всегда, чувством проти-

воречия, возгласил на зеверингской лужайке: «Hoch Serbien!» Он вернулся домой с синяками и опытом международной политики.

…Во всех европейских центрах стояли одинаково «чудесные» дни августа, все страны вступали «преображенными» в работу своего взаимоистребления.

Особенно неожиданным казался патриотический подъем масс в Австро-Венгрии. Что толкало венского сапожного подмастерья, полунемца-получеха Поспешиля, или нашу зеленщицу фрау Мареш, или извозчика Франкля на площадь перед военным министерством? Национальная идея? Какая? Австро-Венгрия была отрицанием национальной идеи. Нет, движущая сила была иная.

Таких людей, вся жизнь которых день за днем проходит в монотонной безнадежности, очень много на свете. Ими держится современное общество. Набат мобилизации врывается в их жизнь как обещание. Все привычное и осточертевшее опрокидывается, воцаряется новое и необычное. Впереди должны произойти еще более необозримые перемены. К лучшему или к худшему? Разумеется, к лучшему: разве Поспешилю может стать хуже, чем в «нормальное» время?

Я бродил по центральным улицам столь знакомой мне Вены и наблюдал эту совершенно необычную для шикарного Ринга толпу, в которой пробудились надежды. И разве частица этих надежд не осуществляется уже сегодня? Разве в иное время носильщики, прачки, сапожники, подмастерья и подростки предместий могли бы себя чувствовать господами положения на Ринге? Война захватывает всех, и, следовательно, угнетенные, обманутые жизнью чувствуют себя как бы на равной ноге с богатыми и сильными. Пусть не покажется парадоксом, но в настроениях венской толпы, демонстрировавшей славу габсбургского оружия, я улавливал черты, знакомые мне по октябрьским дням 1905 г. в тогдашнем Петербурге. Недаром же война часто являлась в истории матерью революции» [21, с. 132]. Эта книга, вероятно, была известна автору книги «Масса и власть» венцу Э. Канетти.

Военная Вена была полностью обойдена русской литературой, не выделившей ей хотя бы какого-то аналога «Медали за город Будапешт». Но, когда пришла оттепель, Арсений Тарковский встретил тут свое межцивилизацинное и интерпоколенческое «Утро в Вене».

Где ветер бросает ножи
В стекло министерств и музеев,
С насмешливым свистом стрижи
Стригут комаров-ротозеев.
Оттуда на город забот,
Работ и вечерней зевоты,
На роботов Моцарт ведет
Свои насекомые ноты.
Живи, дорогая свирель!
Под праздник мы пол натирали,
И в окна посыпался хмель —
На каждого по сто спиралей.
И если уж смысла искать
В таком суматошном концерте,
То молодость, правду сказать,
Под старость опаснее смерти.

Вскоре Вена стала для части советской интеллигенции эмигрантским «окном в Европу», как это следует из мемуаров В. Бетаки. Здесь перед преодолевшим эмигрантские препоны «богатырем» разверзались три дороги: либо, как обычно заявлялось в документах, в Израиль, либо далее на запад, либо попытаться осесть в самой Вене. «Текстологическая» память о Вене как способе экспорта ПТ проявлена рок-музыкантом К. Арбениным. Три топонима в его песне «Средневековый город», несмотря на свою закрепленность за реальными топосами, являют собой своеобразное воплощение «петербургского текста», развернутого в европейский контекст. «Вена (как и Краков, и Бремен) в русском культурном сознании по ряду критериев, если следовать песне Арбенина, являются знаками Петербурга. В этом, как нам представляется, установка “петербургского текста” русской культуры в его изводе 1990-х годов на поиски аналогов Петербургу в “русской редакции” “европейского текста”. Более того, любой город в песнях петербуржца Арбенина — это Петербург: он может быть назван своим настоящим именем, может быть не назван вообще, а может быть назван Веной, Краковом или Бременом» [9, с. 415].

Масштабное, полноценное литературное проникновение в Вену состоялось уже в XXI веке. За Веной ввиду особой либеральности австрийских законов к этому времени закрепилась плюс ко всему репутация теневого «окна в Европу», где можно отмыть капитал или «залечь на дно». Такие эпизоды описаны Марией Голованивской в грандиозном романе, средоточии локальных текстов, — «Пангея». Целый год довелось прожить в этом нарядном и аппетитном, как имбирный пряничек, городе диссидентствовавшему физику Михаилу. Из окна своей квартиры в центре города он глядел на праздно прогуливающуюся нарядную толпу, слушал голоса и смех, потягивался и задирал голову, окунаясь мыслями во взбитые сливки облаков, и сам делался сладким и красивым, как торт с вишенкой на макушке — «не о чем больше беспокоиться, можно просто дышать и взламывать в охотку хитроумные замки вселенских кладовых, где столько сверкающих тайн и столько смертоносных обманок для каждого изощренного ума, который пытается пролезть куда нельзя». По вечерам он и сам выходил прогуляться, плыл по разряженным после Рождества маскарадничающим улицам, сквозь дудочки и бубны, мелькание масок Казановы и Мефистофеля, первое время чуть не теряя сознание «от премудрой сосисочной плоти, превращающей его целиком в сосуд, наполненный желудочным соком».

Когда Михаил боролся в Пангее с разгулявшимися темными силами, раскурочившими его судьбу, когда он выживал, он как-то не спрашивал себя, а остер ли его глаз и всепроникающ ли ум: нужно было просто дать шанс этому уму расцвести и там уже взглянуть на цветок. Но, когда он вырвался в переливающуюся, чудесную Вену, когда налопался вдоволь сосисок, когда впервые овладел тут веселой и жаркой Анитой, этот вопрос выпрямился вдруг в полный рост и жахнул, словно кувалдой, по голове: а ты, может, тварь дрожащая?

Когда же он глядел, с какой ловкостью знакомый мясник Кшиштоф разделывает мясо, ему становилось не по себе: руки его словно танцевали лезгинку под мелодичный свист топора, толстые пальцы придерживали жир, кости, ребра, а ножик скользил по широтам и меридианам весело и точно, ювелирно отсекая ненужные куски. Не менее впечатляющими были и удары с размаху, выдающие искру, от этой искры на мгновение слепли глаза и казалось, что темная туша, лежащая на огромном пне, начинает пылать. Джаз, поду-

мал Михаил, блестящая плотоядная импровизация, дарованная каждому, кто нашел свое дело. Порги и Бесс в исполнении топора и куска мяса». Как разделка расплывающихся материков.

Именно здесь, в Вене, он свел воедино свои сделанные в обсерватории на Эльбрусе космологические наработки и записи экспериментов. «Горячая темная материя — это та, чьи частицы несутся со скоростью, близкой к световой. Материю с кипучими релятивистскими скоростями, но ниже, чем у горячей темной материи, они назвали теплой. Темную материю, которая движется при классических скоростях, они решили назвать холодной. Это та самая материя, из которой состоят огромные темные галактики. Это ад. Царство теней. Вотчина сатаны… Он пошел на свою обычную прогулку по Рингу, потом съел, как всегда, колбаску с горчицей, потом посидел на скамейке, покурил и, прежде чем свернуть в свой переулок, зашел в собор святого Стефана спросить, можно ли доверить бумаге превеликие тайны и тем самым нажать на ту самую красную кнопочку «пуск»? Минут десять он слушал песнопения. Баховы трели, как всегда, запускали в нем поток мыслей, четких, стройных, просящихся наружу. На этот раз Бах подарил ему и текст, он увидел свою статью от начала и до конца с красиво выписанными наклонным почерком формулами и безупречно вычерченными иллюстрациями».

Особо же я бы здесь выделил (при всей возможной странности такого сопоставления в ином контексте) романы Владимира Яременко-Толстого «Девушка с персиком» и Андрея Левкина «Вена, операционная система». Оба писателя (первый там живет, попав на волне эмиграции третьей волны), второй время от времени наезжает) Вену любят, в частности сопоставлять ее с Петербургом (второй через посредство Риги). У обоих есть свое мнение на художественную жизнь общих городов. Оба — сами себе герои, стилистически скользят по поверхности города, рискуя поскользнуться в отходах жизнедеятельности (первый — сексуальных, второй — простудных). И оба помимо прочего демонстрируют реинкарнации Носа, явившегося сюда по следам своего создателя через пару столетий после создания! Первый — в переносном, фрейдистском («кастрационном»), хотя и лишенном глубинной саморефлексии смысле («Мой-мой» — еще более конкретное указание в самом названии другого отчасти «венского» романа В. Яременко-Толстого на определенную часть сво-

его тела). Второй — практически в буквальном смысле, саморефлексивно сморкающемся, пытающемся интровертно втянуть все в себя.

Первый сразу же погружает читателя в карнавальную жизнь венской художественной богемы и ее передового отряда — знаменитого венского акционизма, к которому и он сам, университетский профессор, старается приобщиться фотопроектами «Женщины Вены» и «Голые поэты». За чередой фуршетов и занятий любовью взглянуть на саму Вену тут особенно некогда, дана только самая общая экспозиция похождений. «Горло культурной Вены было зажато двумя удавками — Рингом (кольцом) и Гюртелем (поясом). Ринг обвивал старый город с его узкими улицами, культурными и правительственными учреждениями, дворцами и соборами. За Гюртелем кончалась цивилизация, там были разбросаны жилые и хозяйственные комплексы».

Поскольку у второго физиологические подробности не столь увлекательны, а сопоставления сугубо литературны (он сводит не сошедшихся было тут выше исторических деятелей, а Бахмана с Целаном и Музилем), в качестве главного героя выдвигается памятник пьянице Августину, во время эпидемии чумы 1678—1679 гг. упавшему в яму для покойников, но не подхватившему в результате такой ночевки даже насморка. Причем русский перевод знаменитой песни в его честь явно приукрашивает героя («Ах, мой милый Августин, Августин, Августин! Ах, мой милый Августин! Всё прошло, всё» — правильнее было бы «Эх, бедняга Августин», если не «мудило»). Нельзя не отметить такую упомянутую автором венскую цитацию в Москве. В 1763 году в здании Грановитой палаты Кремля были обнаружены «большие английские курантовые часы». С 1767-го года выписанный по этому поводу из Германии мастер Фатц (Фац) три года устанавливал их на Спасской башне. В 1770-м куранты заиграли именно «Ах, мой милый Августин», и некоторое время эта музыка звучала над Кремлем. Увы, в том же году в Москве тоже началась эпидемия чумы…

«Вена, операционная система» абсолютно лишена присутствия женщин, но здесь подробно описывается занимающая несколько залов в Кунстхалле выставка «The Porn Identity». Вена Левкина имеет две тенденции: памятники и их отсутствие в виде то ли чумы, то ли рака. Она населена сторонниками разных художественных течений (преимущественно акционизма и флуксуса), отражающими постоянное «обнуление» духовной и эстетической ситуации в этом городе.

«…Что Вена за город в шестидесятые? Фактически дохлый, едва после частичной оккупации и уж точно без былого влияния музеефицирующийся, а что еще делать? Вот они и ходили по кишкам, испражнялись, били друг друга до крови, резались как флагелланты».

Так апофатически, сказали бы мы, выражалась воля к возвращению венского ценностного вакуума. «Цитаты обнулятся, и это хорошо, вечное их повторение, это как все новые слои масляной краски, которой покрашено уже и не разобрать что именно». Потому что когда был ценностный вакуум, то город был общемировым, а когда вакуум куда-то делся и началась музеефикация, тут же сделался провинциальным. Хотя бы тот же ни в чем не повинный Августин в виде прагматического фонтана для воды из горных источников, доставленных в город бургомистром Луэгером, данный монумент и открывшим. Крестьянский вид явно был сделан на тему народности как вечной ценности, когда эту народность решили сделать таковой — на предмет укрепления связи Народа и Императора в обход космополитов с их вакуумом. Бетонный Августин не имел отношения к автору песенки, но песенка оказалась еще более дальновидной: чума — даже *зафиксированная* (*выделено мной. — А. Л.*) в бетоне — какие-то свои качества сохраняет. Может, она и сделалась раком, который шел и музеефицировал город со всей его памятью. Так что если все равно скоро придется окончательно умирать, почему бы не попробовать разрезать себя и вытащить оттуда себя другого? Наивные времена, но что делать, если их так приперло?» [14, с. 111—112].

На такой фазе переживаний Вена, завершив свое дело абстрагирования чувств, становится «лишним городом», как «лишний человек» петербургского текста. «Венское состояние» поселяется в самой литературе, но не помещается в ней, активируя искусство перформанса. *Фиксация* — так назвал свою акцию художник-акционист Павел Павленский, 10.11. 2013 г. прибив свои *текстикулы* к брусчатке Красной площади в Москве. «Не чиновничий беспредел лишает общество возможности действовать, а фиксация на своих поражениях и потерях все крепче прибивает нас к кремлевской брусчатке, создавая из людей армию апатичных истуканов, терпеливо ждущих своей участи», — такую позицию художник сформулировал в своем программном заявлении [12].

Это была не первая и не последняя из его «самовредительских» акций, но, с одной стороны, именно она наиболее соотносима с традициями венского акционизма, с другой — вибрация фиксирующего гвоздя, сконцентрировавшего в себе питерскую «струну в тумане», как будто бы вызванивает сквозь политическую риторику прошедшую через куранты Кремля мелодию о венском Августине. Так сам собой сложился текстуально-коммуникативный урбанистический «любовный треугольник» не женщин, но городов.

* * *

1. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. 294 с.

2. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1983. 694 с.

3. Берковский Н. О русской литературе. Л.: Худож. лит.: Ленинград. отдние, 1985. 383 с.

4. Венский дом. URL: http://maxpark.com/community/14/content/2552466

5. Вершинина Н. Л. Бидермайер в русской прозе и изобразительном искусстве 1820—40-х годов // Проблемы современного пушкиноведения: сб. статей. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1994. С. 177—190.

6. Владимирова Т. Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 22 с.

7. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1952. Т. 11: Письма, 1836—1841. 484 с.

8. Джеймисон Дж. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург, 2014. 414 с.

9. Доманский Ю. Топоним «Вена» в песне «Средневековый город» группы «Зимовье зверей» и «Петербургский текст» // Вена и Санкт-Петербург на рубежах веков. Культурные интерференции. Jahrbuch der Osterreich-Bibliothek in St. Petersburg. (1999/2000) Bd. 4/1. -СПб., 2000. С. 409—415.

10. Жеребин А. И. Вена versus Берлин // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М., 2007. Т. 3. С. 119—128.

11. Золотусский И. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1979. 485 с.

12. Котенков А. Тестикулы политической меланхолии. URL: http://www.liberty.ru/Themes/Testikuly-politicheskoj-melanholii

13. Крючков И. В. Вена и Будапешт: два имперских центра в текстах русских путешественников // Диалог со временем. М.: ИВИ РАН, 2012. № 39. С. 213—227.

14. Левкин А. Вена, операционная система. М.: НЛО, 2012. 176 с.

15. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.

16. Наумов В. Повседневная жизнь Петра Великого и его сподвижников. М.: Молодая гвардия, 2010.

17. Нащокина М. В. Москва в зеркале венского сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии. 1867—1918. СПб.: Алетейя, 2005. С. 117—132.

18. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Яз. славян. культуры, 2005.

19. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. литер., 1962. Т. 7.

20. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento: Vevzlin, 1990.

21. Троцкий Л. Моя жизнь. М.: Прозаик, 2014.

22. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 5.

УДК 008+7.067

Л. К. Гаврилина, Н. Ж. Беляева

Проективная функция художественного творчества и феномен возврата художника к завершенной работе

В статье идет речь о связи феномена возврата художника к завершенной работе с проективной функцией художественного творчества. Приводятся данные исследований явления переписывания текста. Интерпретируется факт существования двух одноименных картин А. М. Корина.

Ключевые слова: *проекция, индивидуальность творца, переписывание, тема, рема, психологический жанр.*

© Гаврилина Л. К., Беляева Н. Ж., 2016

L. K. Gavrilina, N. J. Belyaeva. The projective function of artistic creation and the phenomenon of the return of the artist to the finished work

In the article there is a speech about the relationship of the phenomenon of the return of the artist to the finished work on the projective function of art. There are the research data of the phenomenon of rewriting the text. Interpreted the existence of two paintings of the same name Corin A. M.

Keywords: *projection, the individuality of the Creator, rewriting, theme, rheme, psychological genre.*

Художественное творчество стало объектом психологического исследования в начале XX века. Сначала творческий акт исследовали биографическим методом: рассматривали художественные произведения как прямое отражение личности и жизни художника. По мере накопления фактов возникали попытки их систематизации и обобщения. Так, с 1907 по 1923 годы в Харькове было выпущено 8 томов сборника «Вопросы теории и психологии творчества» [10, с. 52]. Процесс художественного творчества стали рассматривать с позиций системного и личностного подходов, предполагающих его целостность и зависимость результатов от личности творца. Материалом для исследования стали результаты интроспективного наблюдения художников — творцов, а также особые виды художественных текстов: черновики, эскизы, планы, варианты, редакции. А. Н. Леонтьев писал в предисловии к книге Л. С. Выготского: «Исследование «анатомии» художественного произведения открывает многоплановость адекватной ему деятельности» [3, с. 9].

Структура научного и художественного творчества содержит общие коррелятивные элементы: в ней взаимодействуют объективное и субъективное, репродуктивное и продуктивное, старое и новое, эзотерическое и экзотерическое. В творческом акте максимально выявляется индивидуальность творца. «Цель творчества — самоотдача», — читаем у Пастернака. Эта цель общая у художника и ученого. Но художник виден в результате, ученый — нет. Очень точно это выразил В. Гюго: «Наука — это мы, искусство — это я» [11, с. 69].

Существуют различия во взаимодействии объективного и субъективного в научном и художественном творчестве. Особенности личности ученого проявляются при отборе идей, в борьбе за введение открытия в научное обращение. Однако в научном результа-

те нет ничего личностного, субъективного, все индивидуальное из него убирается. В художественном же творчестве нет бессубъектных зон. Художник сознательно или бессознательно проецирует в продукт творчества эмоции и чувства, окрашивающие восприятие себя, близких людей, социальной ситуации; желаемые или уже ставшие образы себя, актуализируя внутренние ресурсы или утверждаясь в новом понимании социальной ситуации, бытия вообще.

Ярко выражена проективная функция в творчестве Ф. М. Достоевского. Исследователи отмечают [5]:

• собственную жизнь писатель воспринимал как материал для творчества, в частности, на протяжении всей литературной карьеры переносил в свои тексты эстетически воспринимаемые реальные жизненные ситуации;

• основой для художественного осмысления социальных проблем стало ощущение писателем собственного социального неблагополучия и многочисленные наблюдения за явлениями современности;

• проблема творчества, актуальная для писателя, актуальна и для его героев: количество пишущих персонажей необычайно велико, представлены разные ситуации и способы «писательства»;

• множество высказываний героев о литературе и о творчестве в целом являются саморефлексией автора;

• творческие ситуации, присутствующие в произведениях Ф. М. Достоевского 1840-х годов, отражают составляющие концепции творчества, которая в то время у него складывалась.

С проективной функцией художественного творчества связан феномен возврата художника к завершенной работе: дописывание, переписывание.

Когда происходят возрастные или социально обусловленные изменения в личности художника, в его ценностных ориентациях, понимании творчества, восприятии личного и общественного бытия, внутренним, духовным зрением он начинает иначе видеть свою работу и вносит изменения либо создает новый вариант.

Известно, что А. Г. Битов, классик литературы XX века, занимался дописыванием и переписыванием своих текстов. Внешней причиной исследователи его творчества считают неудовлетворенность первыми опытами, которые пришлись на годы цензурного давления —

1960-е. Внутренние причины: а) реализация потребности ощутить динамику своего личностного развития, описывая себя, взрослеющего и вечно меняющегося; б) восприятие переписывания собственных текстов как приема обработки жизненного материала; в) формирование автоинтертекстуальности — диалога между двумя или более вариантами одного текста. При сопоставлении некоторых произведений писателя была выявлена следующая закономерность: «…наряду с уже опубликованным текстом нередко обнаруживается еще один («неофициальный» дубль), похожий, но не тождественный: он либо имеет другую концовку или описывает жизнь тех же героев, но застигнутых автором словно бы после «тех» событий» [4].

«Дочерпывания», «договаривания», «самоповторы» были присущи В. Трифонову, В. Шаламову, В. Катаеву, Ф. Искандеру.

В истории изобразительного искусства можно найти аналогичные факты. Так, в 1881 году В. М. Васнецов создает свое наиболее проникновенное и целостное в поэтичности и искренности чувства произведение — картину «Аленушка». Но однажды понимает, что у его героини должны быть глаза Верочки Мамонтовой (той самой, с которой Серов писал свою «Девочку с персиками»). И он тут же переписывает лицо заново, попросив девочку хотя бы полчаса посидеть перед ним неподвижно [6].

Наш современник, орловский художник Валерий Рябцовский работал десять лет над триптихом «Живи в веках, Россия», в котором изображена революция 1917-го года, Гражданская и Отечественная войны, Чеченская кампания. Бывало, что заново переписывал уже готовые картины, наполняя их, как он считал, более глубоким смыслом. «Я знал, что эти картины не пойдут на продажу, но продолжал работать, чтобы выразить в картинах всё, что во мне накопилось», — сказал художник журналисту [13].

Предметом нашего исследования стало существование двух одноименных работ А. М. Корина (1865—1923) — «Опять провалился»: 1891 (холст, масло, 58×52,5) и 1894 (холст, масло, 37×28) годов.

Первая работа сейчас принадлежит собранию Калужского музея изобразительных искусств («Опять провалился». 1981. Холст, масло, 58×52,5; Инв. № 270-Ж) [2]. Вторая находится в Национальной галерее Республики Коми (далее — НГ РК) (Инв. № 71-Ж). В столицу Коми края работа А. М. Корина попала в 1926 году в числе предме-

тов искусства, переданных Государственным музейным фондом (далее — ГМФ) для Коми областного музея (ныне — Национальный музей Республики Коми, далее — НМ РК). Известно, что первоначально она находилась в Цветковской галерее. Об этом можно судить по архивным материалам РГАЛИ [9, с. 40], а также по документам приемопередачи Коми областного музея 1926 года. В научном архиве НМ РК хранится акт от 13 октября 1926 года о том, что из Центрального хранилища ГМФ «для Музея Области Коми через представительницу его Лалакину А. М.» были выданы 109 предметов, с обозначением их принадлежности. Среди этих предметов работа А. М. Корина «Опять провалился» значится как экспонат Цветковской галереи [8]. В 1952 году эта работа в числе коллекции произведений изобразительного искусства была передана из краеведческого музея в художественный. Единственное упоминание о ней в литературе — в каталоге основных работ А. М. Корина, опубликованном В. П. Лапшиным, где она определена как этюд к картине «Опять провалился» 1891 года; подпись указана неточно, без даты, и поэтому работа была отнесена к произведениям с неустановленной датировкой: 1890-е гг. [2, с. 68]. Авторская подпись на работе из фондов НГ РК («А. Коринъ 94») говорит в пользу предположения, что это не этюд к известной картине, а ее реплика, то есть авторское повторение художественного произведения, которое может отличаться от оригинала размерами или отдельными деталями изображения. Картина 1891 года широко известна, в то время как о картине 1894 года, представленной в постоянной экспозиции НГ РК, в интернете нет сведений, электронная копия отсутствует.

Обе картины объединяет тема, которая на современном языке звучит так: хроническая (опять!) академическая неуспешность обучающегося. Отличаются же картины ремой — художественным высказыванием автора на эту тему. В реме — личное отношение автора и к событию, и к персонажам. Какое оно? Поищем ответ в биографическом контексте создания одноименных картин, в личности художника.

Алексей Михайлович Корин принадлежал к роду потомственных палехских иконописцев. Он родился 16 марта 1865 года в селе Палех Вязниковского уезда Владимирской губернии. Освоив иконописное мастерство в мастерских Троице-Сергиевой лавры и в иконописной

мастерской Василия Шокорева в Москве, Алексей вопреки воле отца уехал учиться живописи. В 1884 году А. М. Корин поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, причем сразу в фигурный класс, благодаря своей хорошей подготовке в рисунке и живописи. Его учителями были классики братья П. С. и Е. С. Сорокины, известные передвижники И. М. Прянишников, В. Е. Маковский и В. Д. Поленов. В 1889 году Алексей Корин получил большую серебряную медаль и звание классного художника за картину «После обедни». С 1885 года молодой художник принимал участие в выставках художественного кружка «Среда», Московского общества любителей художеств (далее — МОЛХ). С 1891 года он стал экспонентом «Товарищества передвижных художественных выставок» (ТПХВ), а с 1895 — членом этого объединения [1, 2].

Картина «Опять провалился» 1891 года — дебют художника на XIX выставке ТПХВ. Небольшая по размерам картина вызвала интерес и споры, о ней писали в московских и петербургских изданиях. И. Ф. Василевский в «Русских ведомостях» писал: «Он остановился на мотиве свежем… и вполне заслуживающем художественного истолкования: на всем нам знакомой и довольно частой маленькой семейной драме. Гимназист, уже юноша, не выдержал переводных экзаменов и, вернувшись домой, мрачно сообщает тяжелую весть матери, вероятно, бедной вдове, и младшей сестренке… Все это… искренне, правдиво, хорошо прочувствовано. Этот же мотив у Маковского был бы шедевром. У г. Корина техника слабовата, неуверенная, мысль есть, картины нет» [2, с. 34—35].

Критик С. В. Флеров, напротив, отмечал в «Московских ведомостях»: «В картине Корина мастерски схвачена и передана… сломленность мальчика-подростка, не выдержавшего экзамен. Целая драма заключается в этой маленькой картине… Это прекрасная, правдивая картина» [1, с. 35—36]. Картина была куплена в том же году издателем и редактором журнала «Артист» Ф. А. Куманиным и впоследствии была собственностью этого журнала [2, с. 36].

Автору было 26 лет. За полтора года до своего успешного дебюта он закончил училище и вскоре женился. В образе матери провалившегося гимназиста он запечатлел свою тещу — Александру Флегонтовну Аммосову, вдову художника-передвижника Сергея Николаевича Аммосова. Корин женился на их дочери Серафиме

Сергеевне в 1890 году. И. М. Прянишников приходился Серафиме родным дядей, а другой известный художник, В. Г. Перов, был ее крестным отцом [7, с. 24; 1, с. 12].

С. Н. Аммосов рано ушел из жизни, в 1886 году, когда ему едва исполнилось 49 лет. Вдова с детьми бедствовала. Художники ТПХВ помогали ей: выделяли пенсион из средств Товарищества [12, с. 352, 363, 389, 412, 428], а также приглашали ее и детей для позирования.

Итак, картина создана в начале семейной жизни художника, когда новый, но родной по духу социальный контекст воспринимается особенно эмоционально. Автор преисполнен и сочувствия к вдовствующей теще, измученной материальными трудностями, материнскими заботами и переживаниями, и благодарности за позирование: изображая родственников, он экономил на оплате натурщикам. Это сочувствие спроецировано в картину. Отрешенной, замкнутой выглядит мать юноши. Она отвернулась, взгляд внутрь себя. Рука, подпирающая голову, закрывает рот: и нечего сказать, и что попусту говорить — «опять…». «Я бессильна влиять на сына. Я уже ничего не могу. Я — плохая мать…» — читается в позе пожилой женщины. Младшая сестра занята своими делами и даже не смотрит на брата. «Провалившийся» совершенно одинок в своей неудаче, никто не разделяет с ним его огорчение, вину и стыд. Правой рукой он бессознательно трогает ножницы. Именно ножницы с протянутой к ним рукой — в центре картины. Что можно сделать ножницами? Разрезать пуповину. В момент физического рождения это делает акушерка. А в юношеском возрасте предстоит самому разрезать психологическую пуповину, соединяющую с матерью, и родиться психологически: осознать свою свободу и экзистенциальное одиночество, ответственность за свой выбор и его последствия. Готов ли к этому юноша? Нет, не готов, он инфантилен. Не стоит крепко на своих ногах: скамеечка для ног на переднем плане того же цвета, что и форма гимназиста, указывает на слабость его ног, то есть дефицит самостоятельности, субъектности, а также на потребность в материнской поддержке, сочувствии, жалости. Да и потолка нет: нет осознания своих возможностей, рефлексии по поводу достижений и их динамики. Усеченность, «срезанность» комнаты в верхней части дублирует «срезанность» гимназиста (провалился). Эта физически ощущаемая

«срезанность» давит сверху (и молчаливый укор матери, и самоукорение), заставляет опускать ставшую тяжелой голову.

Темная дорожка ведет к темному же провалу («провал» — «провалился») дверного проема позади молодого человека. Состояние безысходности: идти к этому провалу не хочется. Авторское сочувствие адресовано матери: тяжел материнский удел, из-за детей столько физического труда и душевных страданий. Формат картины приближен к квадрату, форме уравновешенной и законченной. В этой завершенности глубокое понимание изображённого как вечного, вневременного. И действительно, проблема трудностей взросления, психологической сепарации от матери — из разряда вечных.

С 1 октября 1894 года А. М. Корин был определен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества преподавателем рисования и живописи и проработал там до 1917 года. А в начале XX века преподавал еще и в Центральном Строгановском училище технического рисования. Среди своих учеников он пользовался заслуженной любовью. «В его натуре была необычайная теплота, скромность и искренняя готовность оказать всяческую помощь ученикам, — вспоминал Я. Д. Минченков. — Речь его была ровная, особо мягкая — отвечала его характеру. Он никогда не сердился, не повышал тона, а, указывая на ошибки ученика, как будто советовался с ним о мерах для исправления недочетов, не прибегая к своему преподавательскому авторитету» [1, с. 161].

Отношения преподаватель—ученик в творческой образовательной среде — особые отношения. Они лишены вертикали, дидактизма. Это диалог мастера и ученика, в котором первый равен второму, ибо оба — творцы. Каждый — творческая индивидуальность. И мастер, относясь к ученику с предвосхищающим будущие успехи уважением, сопровождает его по собственному пути творческого развития, а не навязывает свой. Можно предположить, что и начало успешной преподавательской деятельности А. М. Корин переживал столь же глубоко, как и начало семейной жизни. Эмоциональная и интеллектуальная эмпатия с учениками, наблюдение за высвобождением их творческого потенциала могли побудить автора вернуться к картине 1891 года.

Что же изменилось в переписанном сюжете? Скамеечка для ног переместилась к ногам матери, а ее цвет теперь — под цвет кресла,

в котором она сидит: стареющий человек медленно, но неотвратимо утрачивает свою субъектность. Хотя поза сохранена, лицо более открыто. Женщина выглядит спокойной. Ситуация принята ею как данность человеческого существования: она сделала все что могла, а дальше — выход сына в большой мир. Ведь он — мужчина. И предстоит ему взрослая мужская жизнь: не ей, а себе самому будет он предъявлять свои результаты, перед собой держать отчет о поражениях и победах.

Дорожка на полу обрела цвет гимназической формы (это его дорога) и продлилась внутрь комнаты, приглашая сделать 1—2 шага в сторону от стола, развернуться и выйти в открытую дверь того же цвета (это им найденный выход), за которой свет. Появился потолок, цвет его также «рифмуется» с цветом формы гимназиста. Подняла голову младшая сестра. В ее взгляде — смесь сочувствия и разочарования. Последнего — больше: старшего брата хочется видеть сильным. На подоконнике стоит другой цветок — цветущий, цветы — красные: символ жизненной энергии. Едва уловимые изменения произошли и в фигуре юноши. Он стоит прямее, голова не «свалилась» набок, а чуть-чуть наклонена — по направлению задумчивого взгляда в сторону руки с ножницами.

Итак, прежняя отчужденность матери и сестры сменилась нейтральной отстраненностью первой и эмоциональной включенностью второй. Появился «свет в конце тоннеля». Гимназист готов психологически родиться. Он разрежет психологическую пуповину и станет на путь взросления, индивидуального творческого развития. Он будет видеть свой потолок достижений и поднимать его на новую высоту.

Две картины с одним названием, на одну тему. Два контекста создания. Первая — на фоне трудной, бедной жизни молодого художника, разделяющего житейские невзгоды с семьей жены. Вторая — на фоне первых профессиональных успехов, признания товарищей по художественному цеху, признания учениками — как личности и талантливого педагога-художника.

Рема первая: «Трудно быть родителями — дети не всегда оправдывают надежды, а сил для помощи им уже нет. Трудно быть юным и беспомощным перед ударами судьбы. Невыносимо быть виноватым перед родителями. И нет света в конце тоннеля». Рема вторая: «Закон жизни — родителям стареть и обретать душевный покой,

а юным — взрослеть и психологически рождаться, покидать родительский дом с благодарностью, становиться архитекторами своей жизни. Свет в конце тоннеля — есть ...»

Проективность обеих работ очевидна. Как и вневременная ценность открывающихся зрителю экзистенциальных смыслов. Последнее связано с тем, что талантливый художник черпает замыслы не только из индивидуального сознания и бессознательного, но и из коллективного бессознательного.

Бытовавшее в прошлом веке мнение о том, что картины А. М. Корина не отличаются глубиной тем, устарело. Картина «Опять провалился» 1894 года ставит его в один ряд с художниками психологического жанра, чьи работы способны изменить самосознание реципиента, вызвать к жизни его потенциально возможное, но еще не ставшее зрелым Экзистенциальное Я.

* * *

1. Алексей Корин / авт.-составитель И. Корина-Рысева. М.: Белый город, 2003.

2. Алексей Михайлович Корин. 1865—1923: сборник материалов и каталог выставки произведений / сост. и автор вступ. статьи В. П. Лапшин. М.: Советский художник, 1981.

3. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.

4. Гурьянова М. А. Феномен дописывания» в прозе Андрея Битова. URL: http://elar.urfu.ru›handle/10995/22943.

5. Зелянская Н. Л. Мифоонтология писательства. Федор Достоевский: творческий путь до эшафота: монография. Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2006.

6. Интересные факты о Васнецове Викторе Михайловиче (Доклад, сообщение). URL: http:// sivs.ru›viewtopic.php?id=6796.

7. Корина Н. Д. Новые тенденции русского искусства в творчестве И. М. Прянишникова: к 170-летию со дня рождения (1840—1894) // Художник. 2011. № 1. С. 20—29.

8. Научный архив Национального музея Республики Коми. Д. 2834. Л. 15, 15 об.

9. Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми: каталог / Авт-сост.: Э. К. Поповцева и др.; науч. ред. Э. К. Поповцева. Сыктывкар: Национальная галерея Республики Коми, 2009.

10. Соколов А. С. О типологии методов художественного мышления // Художественный тип человека. М.: Изд-во Рос. АН, 1994. С. 52—66.

11. Сухотин А. Ритмы и алгоритмы. М.: Молодая гвардия, 1986.

12. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869—1899: письма, документы / под ред. С. Н. Гольштейн. М.: Искусство, 1987.

13. Чикунова А. Тихий омут художников. URL: http://orelsreda. ru›

УДК 81:372.881

Гж. А. Кажигалиева

Национальная концептосфера и проблема формирования межкультурной компетентности

В статье рассматривается проблема формирования межкультурной компетентности в процессе языкового обучения. Стержнем межкультурной компетенции, по мнению автора статьи, должна быть толерантность. Формирование подобного плана межкультурной компетенции требует учета лингвокультурологического принципа. Для его реализации предлагается внедрение учебной дисциплины «Национальная концептосфера». Анализируется вербализация концептов земля, небо, семья, родина в казахском и русском языках, как наиболее важных для понимания особенностей национальных языковых картин мира.

Ключевые слова: *межкультурная компетенция, национальная концептосфера, толерантность, языковая картина мира, языковое обучение, полиязычие, лингвокультурологический принцип, концепт, национальные стереотипы, духовная культура.*

Kazhigalieva Gzh. A. National conceptosphere and problemformation of intercultural competence

The article considers the problem of formation of the intercultural competence in the process of learning the language. The pivot of the intercultural competence, according to the author, should be tolerance. Formation of the similar

© Кажигалиева Гж. А., 2016

plan of the intercultural competence requires consideration of the linguo-cultural principle. To implement the is invited to introduction of educational discipline «National conceptosphere».Analyzaised the verbalization of concepts earth, the sky, the family, the motherland in the Kazakh and Russian languages, as the most important for understanding the national language picture of the world.

Keywords: *intercultural competence, national conceptosphere, tolerance, language picture of the world, language training, Multilinguism, the principle of the relationship of language and culture, concept, national stereotypes, spiritual culture.*

Теория и практика языкового обучения свидетельствует об актуальности вопросов формирования межкультурной компетенции.

Одной из главных целей формирования межкультурной компетенции у студентов является не только овладение знаниями о национальных культурах и языках, но и содействие снятию противоречия «свой—чужой». Полилингв должен воспринимать другую культуру не как чужое, инородное, неправильное, а как еще один вариант достижений социума, демонстрирующий субъективность человеческого восприятия мира и, следовательно, языковой картины мира.

Стержнем межкультурной компетенции, по нашему мнению, должна быть толерантность, исключающая какие-либо отрицательные национальные стереотипы.

В этой связи формирование соответствующей межкультурной компетенции требует расширения базовых принципов в процессе подготовки полиязычных специалистов. Этнолингводидактический подход, как известно, опирается на три основополагающих принципа: 1) принцип «двойного вхождения знаний»; 2) принцип функциональной активности языков в этнокультурном образовательном пространстве; 3) принцип сбалансированности государственного и официального языков в содержании образования [1]. Не менее эффективным принципом формирования межкультурной компетентности обучающихся является лингвокультурологический [11].

Данный принцип, направленный на выявление лингвокультурных особенностей изучаемых языков, сопоставление различных языковых картин мира, рассмотрение слова в его историческом ореоле — ключ к истинному лингвистическому знанию, к формированию поликультурной и толерантной языковой личности. Его реали-

зация предполагает преодоление национального центризма сознания, что возможно лишь на основе знакомства с национальной концептосферой. Поэтому мы считаем необходимым внедрение учебной дисциплины, представляющей национальные особенности языков и культур, — «Национальная концептосфера».

Концептосфера — это упорядоченная совокупность концептов народа, информационнная база мышления [7]. «Образующие национальную концептосферу ментальные единицы являются основой формирования когнитивных стереотипов — суждений о действительности» [8, с. 68].

Считается, что национальная система концептов, формируемая под влиянием геополитического, исторического, этнопсихологического параметров, передает особенности национального видения мира.

Для адекватного формирования межкультурной компетенции обучающихся и глубокого понимания своеобразия национальной концептосферы необходимо рассмотрение процесса вербализации концептов в разных языках в сравнительно-историческом ракурсе.

Ядро национальной концептосферы составляют те черты, которые свойственны всем народам и формируются из сравнительно ограниченного набора концептов и констант [9]. К таким концептам относятся *семья, родина, дом, земля, небо, любовь, честь и др.*

Концепт, как известно, вербализуется на разных языковых уровнях, что обусловливает его рассмотрение на различном языковом материале. Для нас особый интерес представляет лексико-фразеологический уровень языка, так как в нем «в целом отражаются ценностные ориентации того или иного социума, система его моральных, этических и эстетических предпочтений, отражающих особенности менталитета конкретного народа» [4, с. 49]. Кроме того, представляется значимой культурфилософская составляющая паремиологического фонда языка.

В содержании приведенных выше концептов выделяется как универсальное (что продиктовано их ядерностью), так и национально-специфическое. Национально-культурное своеобразие определяется объективными факторами: различиями природно-географической среды, социальными условиями, свойственными жизни данного народа и не существующими в жизни другого.

Так, природно-географический фактор (рельеф, климат, флора, фауна, численность, плотность населения, удалённость населенных пунктов друг от друга и т. д.) — один из важнейших факторов, воздействующий на основы национальной концептосферы. Он определяет суть материальной и духовной культуры народа.

Степные, полупустынные просторы предрасполагают к кочевому образу жизни и скотоводству; лесной и речной ландшафт — к оседлости. Это находит отражение в духовности нации и ее материальной культуре, развитости тех или иных сфер деятельности: торговле, ремеслах, промышленности.

Имеет значение и расположение страны. Так, казахская земля, находящаяся в центре Евразии, являлась транзитной территорией, служила мостом между Европой и Азией. Нельзя назвать «транзитными», например, русскую и английскую культуры. Восточнославянская культура долгое время развивалась относительно замкнуто, контактируя лишь с соседними племенами, но процессы, происходившие на востоке (монголо-татарский период, тюркские каганаты) и позднее на западе, расширили культурные контакты восточных славян (русских). И несмотря на то, что русская культура также вобрала в себя многое из других культур, ее мировоззренческие основы были сформированы в период изолированного развития, поэтому, на наш взгляд, речь идет о доминировании «закрытой» лесолуговой земледельческой культуры. Полностью отсутствует, по нашему мнению, транзитность в английской культуре. Одним из подтверждений тому служит консерватизм в развитии английского языка.

К разряду ключевых концептов, существенных для понимания национальной культуры и языка, относятся в первую очередь «небо» и «земля». Кочевой образ жизни, необходимость преодолевать большие расстояния, малочисленность, суровые климатические условия предопределили основы казахской духовной и материальной культуры. И эти сущностные национально-культурные различия выявляются при анализе концептов «небо» (аспан) и «земля» (жер).

В казахской концептосфере аспан — один из доминантных концептов, который можно охарактеризовать как национально-культурный. Это древний бог Танир (тенгрианство), это космос. Символом Тенгри был круг — Солнце. (На древних наскальных рисунках, нахо-

дящихся в урочище Тамгалы, которое расположено в 170 км к северо-западу от г. Алматы, есть петроглифы с изображением солнцеголовых божеств).

Одно из священных для любого казаха понятий — «шанырак» (букв.: верхняя круглая часть юрты) — связано с небом. Шанырак — это своеобразное круглое «окно» в космос, напоминающее о вечности, Создателе; Колесо космоса, Колесо жизни.

Кочевая культура смогла найти свое место в бесконечной Вселенной. В бесконечном степном пространстве кочевник чувствует близость к природе, размышляет о тленном и вечном. Возвышенность чувств и стремление вознестись к космосу превращала не только одного человека, но и целые народы, по выражению Л. Гумилева, в пассионариев.

Для тенгрианства характерна вера в глубокую связь живых людей с духами природы и предков. Человек должен уважительно, с любовью относиться ко всему окружающему миру. Отсюда связь концепта «небо» (аспан) с лексемой «аруахи» (души предков).

Что же касается концепта «земля» (жер), то для него также характерна национально-культурная специфика.

Земля (жер) для казаха — это жер-ана (мать-земля), Умай (в тенгрианстве — богиня Земли), атамекен (земля отцов), дала (степь).

Степь для казаха — это философия жизни, вбирающая в себя такие ценностно-смысловые значения, как степь-время, степь-вселенная, степь-душа. Степь — это бескрайние просторы, дух свободы, аргамаки, суровая кочевая жизнь, степные травы (ковыль, полынь), широта души, степные законы (гостеприимство, мужество, честь, защита рода, уважение к старшим), почитание природы.

Стремление к большим просторам предопределил кочевой образ жизни. Отсюда стереотипы, в которых земля, огромные пространства ассоциируются с богатством и свободой.

Казахи говорят:

— *коль богата земля, то богат и народ;*
— *где земля просторна, там жизнь привольна;*
— *кто богат землёй, у того богатая страна;*
— *падающего земля поддержит;*
— *земля — мать, люди — её дети.*

В сознании и культуре русского человека концепты «небо» и «земля» также относятся к числу важнейших, на что обращали внимание многие исследователи: А. Вежбицкая, В. В. Колесов, М. М. Маковский, Ю. С. Степанов и др. Изучению концептуализации неба в русской языковой картине мира посвящены работы Г. Е. Гуляевой [1], С. М. Подвигиной [6].

Концепты «небо» и «земля» противопоставляются как высокое — низкое, душа — тело, вечное — преходящее, радость — страдание, божественное — человеческое» и т. д. [9].

Небо в русской языковой картине мира ассоциируется с возвышенным, божественным: *небесный рай, небесные силы, чувствовать себя (быть) на седьмом небе* (безграничное счастье и глубокое удовлетворение).

Земля у русского народа почитается как мать. *Родина-мать, отчизна, мать сыра земля, земля-кормилица* предстает устойчивой доминантой национального сознания, что отражено в пословицах: *господь повелел от земли кормиться; земелька черная, а белый хлеб родит.*

Русская земля ассоциируется также с *полем* и фитонимом *береза*. Это яркие образы русской поэзии, связанные с русской землей.

Поле указывает на земледельческий характер традиционной материальной и духовной культуры древних славян, ее героическую историю.

Отчизне кубок сей, друзья!
Страна, где мы впервые
Вкусили сладость бытия,
Поля, холмы родные,
Родного неба милый свет… (В. Жуковский).

Береза символизирует родину, Россию, русскую душу:

Наряд её легкий чудесен,
Нет дерева сердцу милей,
И столько задумчивых песен
Поётся в народе о ней!
Он делит с ней радость и слёзы,
И так уж она хороша, что кажется — в шуме берёзы
Есть ***русская наша*** *душа*. (Вс. Рождественский).

Русь моя, люблю твои ***березы****!*
С первых лет я с ними жил и рос.
Потому и набегают слезы
На глаза, отвыкшие от слез... (Н. Рубцов).

Мировоззрением кочевников определяется ценность в казахской концептосфере таких понятий, как *гостеприимство* и *дружба*. Для кочевника важным являлось человеческое общение, желание понять друг друга. Как отмечает К. Нурланова, национальная казахская идея — понять состояние человека. Этого можно достичь через общение — высшую форму взаимоотношения [5, с. 5].

Казахский степной закон гостеприимства раскрывается в следующих пословицах и лексемах:

1) Гостю — все лучшее, например, нельзя встречать гостей без мяса:
Когда гость приходит, мясо варят,
нет мяса — лицо хозяина горит от стыда.

Зарезать гостю ягненка — ягненок умрет,
не резать — сам со стыда умрешь.

Почетному гостю — почетное угощенье.

2) Гостю — почетное место (тор):
Приглашение на почетное место — признак уважения.
Порог — не место для почетного гостя.
3) Гость — это счастье, божий подарок;
Золото у гостя не бери, а лучше благодарность проси.
Когда желанный гость придет, овца двойню принесет.
Гость приходит — счастье в дом с собой приводит.
Благодарность гостя твоего дороже золотого подарка его.

Гость — объект уважения и внимания, ему все лучшее.

Символом русского гостеприимства, радушия являются хлеб и соль. Хлеб для русских — это источник жизни и гарантия счастья. С давних времен на Руси, как и у других народов-землепашцев, почитался хлеб.

Соль была не менее ценным продуктом из-за того, что добыча соли была очень трудна в древней Руси, и люди из далекого ме-

ста везли ее в разные уголки. Отсюда синоним русского гостеприимства — хлебосольство.

Милости просим к нашему хлебу и соли.
Сколько ни думай, а лучше хлеба-соли не придумаешь.
Без соли, без хлеба худая беседа.
Что есть в печи, все на стол мечи.
Чем богаты, тем и рады.
Красному гостю — красное место.

Как видно из приведенных пословиц, различия определяются социально-экономическими условиями: для кочевника самое дорогое — скот, для землепашца — хлеб; общность же, по нашему мнению, основывается в значительной мере на географическом и климатическом факторах: суровые природные условия, степные, лесостепные, сибирские, порождают понимание ценности взаимопомощи, уважения к гостю, признания его божьим человеком.

У казахов и русских, как и у многих других народов, испокон веков ценились крепкие дружеские отношения и взаимовыручка. В пословицах сформирован стереотип о важности и бесценности дружбы.

Казахские пословицы:

Для друга сердечного от сердца отрывают.
Дружба — богатство бесценное.
Где нет дружбы, там нет успеха.
Гордись настоящим другом, остерегайся стать другом врага.
Жить без друзей, что есть пищу без соли.
Дружба крепка взаимностью.
О джигите судят по его друзьям.

Русские пословицы:

Не имей сто рублей, имей сто друзей.
В дружбе правда.
Друг денег дороже.
Друга ищи, а найдешь — береги.
Друга на деньги не купишь.

Дружба по-казахски и дружба по-русски не обнаруживают существенных различий.

Необходимость защиты земли от захватчиков, социально-политические, культурно-исторические, природно-климатические ус-

ловия предопределили высокий уровень требований к воспитанию казахской молодежи. В частности, был выработан стереотип личности настоящего джигита, суть которого раскрывается в афоризме: «Настоящий джигит имеет восемь граней качества и способен хранить тайну (идею)», т. е. мужчина должен обладать следующими качествами: умением вести кочевое скотоводство, трудолюбием, стойкостью в беде, смелостью в бою, знанием своей родословной, поэтическим дарованием, находчивостью и остроумием, владеть техникой верховой езды». Так, казахские пословицы гласят:

Джигит на слова скуп, на дела щедр.
Джигиту от слова отступить, словно смерть принять.
Сталь закаляется на огне, батыр — на войне.
Джигит — сын своего народа и раб своей совести.
Для джигита и песня — искусство, и ремесло — искусство.

Концепты «земля» (жер) и «родина» (отан, атамекен) в русской и казахской концептосферах тесно связаны с лексемой «честь» (намыс).

В традиционном представлении казахов все можно принести в жертву ради жизни, но честь — нельзя. Честь превыше всего:

Для джигита позор страшнее смерти.
Стыд сильнее смерти.
Не добро береги, а честь свою береги.
Если умен, честь береги.
Честь и совесть — спутники каждому шагу.
Богатством жертвуй ради жизни, жизнью жертвуй ради чести.
За Родину в огонь — не сгоришь, за честь бороться — не умрешь.

Нет ничего для батыра дороже чести. Герой казахского эпоса Ер-Таргын пошел с шестиаршинным мечом против семи тысяч врагов, восклицая: «Только честь мне дорога!». Главным этическим вопросом выдающийся казахский мыслитель Шакарим считал учение о чести, совести, вере. Именно эти понятия являются, по его мнению, опорой души человека.

В русской пословичной картине мира, как и в казахской, уделяется большое внимание чести. Она является абсолютной ценностью:

Потеряй всё, но душу и честь не теряй.
За честь голова гибнет; честь головою оберегают.

За совесть, за честь хоть голову снесть.
Честь дороже жизни.

Потерять честь — это позор, позор страшнее смерти.

О важности концепта «честь» для русской языковой картины мира свидетельствует и большое количество устойчивых словосочетаний с компонентом «честь»: *с честью, честь честью, честь по чести, сказать по чести, честь имею, честь имею кланяться, честь мундира, слишком много чести, не про вашу честь, отдавать честь, пора и честь знать, долг чести, задеть честь, в чести, в честь, выйти с честью, делает честь, к чести служит, поле чести, надо и честь знать, с честью выполнить, Ваша честь и др.*

В иерархии общечеловеческих ценностей честь занимает одно из первых мест. Ф. М. Достоевский считал, что «честь и собственное достоинство сильнее всего».

В. В. Колесов в книге «Язык и ментальность» рассматривает два концепта русской ментальности — *честь* и *совесть* [3]. Для него честь и совесть — суть проявления личной нравственности в общественной среде. Предполагается, что идея чести пришла из славянского язычества, а идея совести появилась с принятием христианства [3].

Несмотря на отнесенность к общечеловеческим ценностям концепт «честь», как показывает анализ, имеет национально-культурную специфику. Так, в казахской картине мира честь связана в первую очередь с защитой родины и понятиями «джигит» и «батыр». В казахских паремиях концепт «честь» ассоциируется с долгом: долгом перед страной, перед своим родом и родителями; неисполнение сыновнего, дочернего долга — позор, бесчестье.

Казахские паремии конкретизируют содержание концепта «честь»: честь — это честность, верность клятве, честь важнее любви, честь — исполнение долга.

Кроме того, различия проявляются на уровне сравнений: в казахских пословицах часто используются зоонимы: *конь, скакун, скот*, в русских: *свинья, собака, волк*.

Общность национальных представлений проявляется в том, что в одном ассоциативном ряду оказываются слова: честь, достоинство, почет, стыд, долг, гордость, честность, репутация, гостеприимство. Сохранение чести определяется и для русского, и для казаха гостепри-

имством. Современное представление казахов и русских о чести кардинально трансформировалось, утратив, к сожалению, свою значимость.

Еще один универсальный концепт с элементами национально-культурной специфики — это семья.

В традиционных представлениях казахов семья всегда считалась главной ценностью. С детства казахи прививали своим детям уважительное отношение к старшему поколению, память и почитание предков до седьмого колена. С темой семьи и семейного быта связано много казахских пословиц и поговорок, в которых отражаются традиционные представления об укладе казахской семьи, о ценностях и идеалах. Один из таких стереотипов заключается в следующем: необходимо помнить свою родословную. *Незнание своей родословной до седьмого поколения — признак сиротства.*

Сохранение семейных, родственных отношений — еще один нравственный приоритет, который представлен в казахской пословице: *Сторониться своих — стать посмешищем для чужих.*

Казахские пословицы отражают этнокультурные стереотипы, связанные с благожелательным отношением к некровным родственникам (зятю, свату и т. д.):

Зять — на сто лет родня.

Сват — на тысячу лет родня.

Среди четвероногих верблюжата дружны,

Среди двуногих свояки дружны.

Голова барана — свата угощенье.

Хорошая невестка как дочь родная; хороший зять как сын родной.

С другом сводит ангел, со сватом сводит сам Бог.

Приглашай родственников обедать, а не работать.

С родней радостью поделишься — радости прибавится, горем поделишься — горе убавится.

В любых обстоятельствах казахи должны сохранять, оберегать родственные отношения:

Хоть и дурной, да брат родной.

Где же взять хорошего?

Родичи, когда ссорятся, когда мирятся,

но насовсем не расходятся.

Кто с родней в мире не живет,

в просторном мире места не найдет.
Сторониться своих — стать посмешищем для чужих.

Казахские паремии призывают поддерживать родственников, помогать им:

Дом сестры — раздольное джайляу.
Если родня богатая, маслом будешь закусывать.
Бывает, что счастье отворачивается,
но родичи не отворачиваются.

Данные пословицы демонстрируют то, что в традиционном представлении казахов любой родственник — это благо и следует ценить родственные отношения. Большая и дружная семья — счастье. Сохранение этой семьи требует компромиссов, бескорыстной любви; главным является общее, а значит, следует преодолевать разногласия, прощать обиды и недостатки.

В казахской традиционной картине мира выделяются стереотипы, связанные с воспитанием дочери. Дочь является гостьей, и поэтому ее надо холить и лелеять.

Не умеющий расчесывать шелк превратит его в шерсть, не умеющий заботиться о дочери превратит ее в рабыню.
Дочь — гостья в доме.
Отец бьет сына — исправляет его; мать бьет дочь — портит ее.
Предвестник счастья — дочь.
Сын мой — мощь и сила моя, дочь моя — сокровище мое.

В русской паремиологической картине мира с некровными родственниками часто связаны отрицательные стереотипы, например:

Свекор — гроза, а свекровь — выест глаза.
Два брата — на медведя, а два свояка — на кисель (ненадежны).
Деверь невестке обычный друг.
Сват-то сват, брат-то брат, а карманчики разные.
Свату первая чарка и первая палка.
Не всякий тому рад, что приехал в гости сват.
Зять на двор — пирог на стол.
Свекор драчлив, свекровь ворчлива, деверья журливы, невестки мутливы.

Сватьев — не оберешься, свояков — не огребешься, а женского кумовства — до Москвы не перевешаешь.

Сваха лукавая — змея семиглавая.

Сваты с правдою не ездят.

У нашего свата нет ни друга, ни брата.

Не все однозначно и в отношениях между кровными родственниками, о чем свидетельствуют следующие пословицы:

Не верь брату родному, верь глазу своему кривому!

Для красного словца не пожалеет и родного отца.

Дал бог отца, что и родного сына не слушается.

Брат брату — головой в уплату. Брат брату сосед.

Брат на брата — пуще супостата.

В семье не без урода, а на урода все не в угоду.

Родных много, а пообедать не у кого.

Сын отца умнее — радость, а брат брата умнее — зависть.

Хотя мне брат, только я ему не рад.

Краткий анализ вербализации ряда универсальных концептов на лексико-фразеологическом и паремиологическом уровнях показывает, что изучение национальной концептосферы позволит обучающимся овладеть культурологической информацией, представляющей фундамент стереотипности национального мышления и мировидения.

Таким образом, сравнительно-историческое изучение национальных концептосфер предоставляет возможность подготовить полиязычных специалистов с высоким уровнем межкультурной компетенции.

* * *

1. Гуляева Г. Е. Концептуализация неба и небесных тел в рок-поэзии (на материале текстов К. Кинчева и В. Цоя): дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009.

2. Жетписбаева Б. А. Теоретико-методологические основы полиязычного образования: автореф. дис. … докт. пед. наук. Караганды, 2009. URL: http:www.ksu.kz/files/AutoReferats/Zhetpisbaeva_B_A.doc

3. Колесов В. В. Язык и ментальность. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003.

4. Молчанова Г. Г., Тарбеева Г. Г. Лингвокультурные концепты и паремическое моделирование // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. трудов. М.; Калуга: Эйдос, 2007. С. 42—59.

5. Нурланова К. Ш. Человек и мир. Алматы: Канон, 1999.

6. Подвигина С. М. Национальная специфика лексико-фразеологической вербализации концептов «небо» и «небесные тела» (на материале русского и немецкого языков): автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2007.

7. Попова З. Д. и Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. URL: http:zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/

8. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Истоки, 2001. 189 с.

9. Семёнов А. Е. Вербализация концепта «земля» средствами русской фразеологии и лексикологии: дис. … канд. филол. наук. Челябинск, 2009. 167 с.

10. Сюцин Ч. «Небо» и «земля» в русской языковой картине мира: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 198 с.

11. Юсупова З. Ф. Интеграция лингвистического и лингвокультурологического принципов в обучении русскому языку как неродному. URL: http://gigabaza.ru/doc/37618.html

УДК 008+78.01

И. Г. Конова

Внутренняя музыка как преодоление времени: сила музыкального мотива

Осмысление проблем человеческого бытия через понимание времени как главной категории в формировании картины мира в культурологическом аспекте обращает к философским исследованиям и литературным произведениям начала XX века. Важным для исследования является рассмотрение «внутренней музыки» как культурного феномена, события жизни. Сформулирована гипотеза о силе музыкальной реальности, стягивающей временные плоскости.

Ключевые слова: *восприятие музыки, внутренняя музыка, феноменология музыкального времени.*

Konova I. Internal music as time overcoming: musical motif power

Understanding of human existence issues via understanding of time as the major category in world picture formation in culturological aspect of the study development refers to philosophic investigations and literary works of the 20-th century. Consideration of peculiar features of «internal music» as a cultural phenomenon and a life event turns to be an important issue for investigation. A hypothesis on music reality force linking temporal spheres has been generated.

Keywords: *music perception, internal music, musical time phenomenology.*

Быстроизменяющееся время современного бытия, изменение языков культуры, в том числе музыкальной, актуализирует ключевую проблему XX века — осмысление взаимоотношения человека и времени. Ощущение разорванности времени современным человеком, подвижности бытия, его «текучести-подвижности / остановки-неподвижности» открывает возможность понимания человека через восприятие музыкального текста. С другой стороны, само явление музыкального переживания, по словам А. Ф. Лосева, создает но-

© Конова И. Г., 2016

вую реальность, «становится как бы становящейся предметностью, самим бытием во всей жизненности его проявлений» [11, с. 244].

Один из важных аспектов наравне с исследованием музыки «длящейся», внешней — музыка «внутренняя», существующая не в виде звуко-временной формы. Это не звучащий внешне текст, однако осознаваемый как музыкальное произведение, музыкальный текст. Этот текст может состоять из мелодий, которые привнесены (услышаны, узнаны) или созданы самим сознанием (внутренняя музыкальность, не обязательно проявляющаяся во внешнем мире), то есть это или внешняя, «повторяемая музыка», или звучащая внутри самопроизвольно появляющаяся «внутренняя музыка». Внутренняя музыка — состояние, осознаваемое как музыкальное, звучащее, длящееся, — это и часть неразрывной духовной среды человека, и особая, построенная заново реальность. Так, героине романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» «для того, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки. Такую музыку нельзя было сочинять для каждого раза самой. Этой музыкой было Слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь» [13, с. 42].

В музыкознании использование словосочетания «внутренняя музыка» соотносится с состоянием слушателя при восприятии звучащей внешней музыки. Искусствовед В. Н. Сыров связывает понятие внутренней музыки с «внутренней речью» (Л. С. Выготский), относя явление к преддверию создания композитором внешней музыки, пишет об этом свойстве только как о свойстве музыкальных людей, при этом предполагая, что «интересно было бы смоделировать внутреннюю музыку ординарного или даже вовсе немузыкального человека» [15]. В современной программе по музыке В. О. Усачёвой и Л. В. Школяр в начальных классах вводится такой раздел, как «Тренируем свою «внутреннюю музыку», в которой сформулированы задания по развитию культуры слушания, направленного на «проникновение в философский смысл музыки и переживания логики развития этого смысла» [16, с. 32]. Однако субъективность существования, недоступность для описания создает труднодоступность анализа внутренней музыки.

Организация внутренней музыки неразрывно связана с пониманием времени, временного, взаимосвязи течения жизни и време-

ни: «Музыка — это как бы само время, материализованное в звуковых структурах» [7, с. 215]. Феноменология музыкального времени в работах философов о музыке и в философствовании музыкантов в работах разных эпох, от античности до современности, обращает к проблеме понимания музыки как способности понять музыку только самим собой. В философских работах о времени используются музыкальные термины, например протяженность, момент. Так, длительность сравнивают с мелодией, «в которой отдельные ноты сливаются в целое — и таким образом существует непрерывность звучания» [6]. В работах А. Ф. Лосева музыкальное пространство и музыкальное время, равно как и последующие характеристики музыкального бытия, напоминают «концепцию душевной жизни и ее стихию» [11, с. 240].

Постижение времени, его восприятия в сознании, взаимосвязь музыки («недвижное движение», по П. Флоренскому) и времени становится одним из философских узлов в развитии музыкальной мысли XX века: практически одновременно обращаются к этой категории такие философы, как А. Ф. Лосев («Музыка как предмет логики», 1927), Э. Кассирер («Философия символических форм», 1923—1929), Э. Гуссерль (издание лекций 1928 года по феноменологии внутреннего сознания времени), М. Хайдеггер (публикация «Бытие и время», 1927).

Среди многих аспектов взаимодействия времени и музыки философы выделяют в своих работах несколько общих позиций, среди которых — возможность музыки управлять временем, остановить или задержать его. В работах М. Хайдеггера неразрывная взаимосвязь времени как «рядоположенности последовательных Теперь» [17, с. 550] и пространства как места, присутствия, бытия выражена в термине «пространство-время». Это особенное измерение времени, по словам Хайдеггера, «собственное время» [17, с. 554], «всё собою определяющее» [17, с. 553].

Исследуя взаимоотношения пространства и времени, их единство и внеположность, А. Ф. Лосев определяет музыку как вневременное бытие, имеющее неизменный во времени смысл, «неизменный образ», неподвижный в своей текучести [11, с. 210]. Эйдетическая предметность музыки, ее бытие, по Лосеву, вне-пространственно и целостно в восприятии: «Музыкальное время собирает разбитые и

разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные существенности с единством и цельностью времени их бытия» [11, с. 239].

К началу века относятся и исследования Э. Гуссерля. «Внутреннее сознание» [3, с. 139] способно конструировать внутреннее время. В лекциях по феноменологии внутреннего сознания времени, говоря о восприятии музыки, Гуссерль отмечает способность сознания к возвращению прошлого состояния: со-бытие музыкальное, как и любое другое пережитое событие, ставшее воспоминанием, можно «снова пережить его в повторных (воспроизводящих) опытах и схватить его идентичность», «переместиться в любое место потока и произвести его «еще раз» [4, с. 124]. Устойчивое «удержание» (понятие Гуссерля) в сознании мелодии, становящейся частью внутреннего мира, событием жизни, позволяет нам, с другой стороны, осмыслять внутреннюю жизнь через музыку.

Само слушание становится переходом в музыкальное время, где восприятие музыки создает иной временной ритм, законы которого соотносятся с музыкальным текстом. Способность мелодии стать внутренней музыкой позволяет «погруженному в звучание слушателю» [18, с. 68] управлять временем, то есть переноситься в любую точку времени. Внутреннее и внешнее время П. А. Чернобривец обозначает как самостоятельные: «Две временные данности, две временные системы функционируют параллельно, как бы и не пересекаясь» [18, с. 68]. Современный философ С. Лангер трактует музыку как «незавершённый смысл» [9, с. 214], относя удваивание временного пространства к мифотворчеству: «Музыка является нашим мифом внутренней жизни — молодым, энергичным и значимым мифом» [9, с. 218].

В рамках нашего исследования стоит обратиться к литературной философии музыки, когда писатель, описывая музыкальное произведение, создает философскую трактовку природы музыкального, где через приобщение к музыкальному с неподдающейся человеку логикой, через подчинение внутреннему пространству с изменяющимся временем преображается человеческое бытие, от хаоса к логосу.

К тому же ключевому для понимания философии музыкального времени 1927-му году относится рассказ А. Грина «Фанданго». Событийный ряд «Фанданго» подчеркивает особенности взаи-

модействия словесно-музыкального времени и пространства, где музыка становится *зовом* иного пространства, порожденного не внешней музыкой, а внутренней, идущей изнутри. Героем Александром Кауром с начала повествования владеет «мотив испанского танца» [2, с. 432], постоянно насвистываемый: «Он начинал звучать, когда я задумывался» [2, с. 428]. Многократное повторение обретает особенную роль: внутренняя музыка — «мелодия — ушла в пульс, в дыхание» [2, с. 433], стала напевом сквозь зубы, привычкой. Сила бессознательного повторения одного и того же мотива можно понимать как продумывание, осознание воздействия одной и той же музыкальной мысли. Музыкальный мотив, повторяющийся в сознании человека, проявляющийся в напевании и «звучании внутри», может стать путем перемещения (смещения) человека в пространстве. В рассказе перемещения героя (в пространстве Петроград — Зурбаган — Петроград и во времени 1921—1923—1921 годы) сопровождаются звучанием неуловимой «музыкальной мысли [2, с. 437], не управляемой человеком: «Пристально приближал эту *м ы с л ь (разрядка А. Грина)*, и чем более приближал, тем более далекой становилась она» [2, с. 438]. Необходимо также отметить, что ритмическая составляющая мотива испанского танца предполагает усиление потребности движения: «Я думал о неуловимой музыкальной мысли, твердое ощущение которой появлялось всегда, как я прислушивался к этому мотиву — «Фанданго». Многократное повторение мелодии «Фанданго» (одно из значений слова «фанданго» — с испанского — суматоха, беспорядок или хаос) преодолевает разорванность времени и пространства, упорядочивая их. Литературно-философское произведение о силе мысли, движения во времени, воплощенной в произведении, в музыке могла быть результатом влияния на писателя идеи лимитизма Каллистрата Жакова, пониманием Жаковым «времени реального» и «времени потенциального» [5, с. 55], «потенциальной души». Грин был знаком с Каллистратом Жаковым, посещал его философский кружок[1]. В произведении Грина «Фанданго» звучащая внутренне музыка становится реальностью, а город одиночества и голода — призрач-

[1] О влиянии идей Жакова на Грина пишет О. Л. Максимова [12].

ными: «В Кауре совместилось время и пространство, он был страдающим и преодолевшим страдание» [2, с. 415].

В книге А. Ремизова «Взвихренная Русь» 1927 года, в рассказе «Музыкант», звучит мотив продолжения жизни в сознании человека, даже утратившего способность передавать внешне музыкальное: «Пелось не только во мне, а и вокруг — от звезды до камня; весь мир, живой и мёртвый, пронизан был звуком: там, где был свет и цвело, там звенело» [14, с. 79—80]. Здесь жизнь воспринимается как синоним музыки, которая царит в человеке, если даже утрачена возможность петь: «Голоса у меня не оказалось, но всё во мне поёт — музыка не покидает меня» [14, с. 143].

Будучи, согласно К. Леви-Строссу, «инструментом по уничтожению времени» [10, с. 27—28], музыка создаёт *новую* реальность. Музыка, и звучащая, и внутренняя, обладая протяженностью, расширяет «момент настоящего», превращая время «в пространственную протяженность» [19, с. 91]. «Внутренняя музыка», сила музыкального мотива позволяет человеку соединить координаты распадающегося времени, быть формой иного, целостного бытия.

* * *

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М.: Гос. институт искусствознания, 2012.

2. Грин А. С. Фанданго // Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. Вл. Россельса. М.: Правда, 1980. Т. 5. С. 430—484.

3. Гуссерль Э. Логические исследования // Гуссерль Э. Избранные работы / сост. В. А. Куренной. М.: Территория будущего, 2005. Т. 2. С. 75—185.

4. Гуссерль Э. Собр. соч. Том I. Феноменология внутреннего сознания времени: пер. с нем. / сост., вступ. статья, перевод В. И. Молчанова. М.: Гнозис, 1994.

5. Жаков К. Лимитизм. Единство наук, философии и религии. Рига, 1929.

6. Зиборова Д. Время и антропология: память, диалог и Другой. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/ziborova_antropologiya.html

7. Каган М. С. Музыка в мире искусств // Каган М. С. Избранные труды: в 7 т. Т. V. Проблемы поэтического искусствоведения и эстетики. СПб.: ИД «Петрополис», 2008. С. 191—390.

8. Кормин Н. А. Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия. URL: http://iph.ras.ru/page49252149.htm

9. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко. М.: Республика, 2000.

10. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологичные» // Семиотика и искусствометрия: сб. пер. / сост. и ред. Ю. М. Лотман и В. М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 25—49.

11. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 193—390.

12. Максимова О. Л. А. Грин и К. Жаков: лимитизм как способ осмысления мира. URL: http://grinworld.org/salvatory/salvatory_02_08_02.htm

13. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М.: Тройка, 1994.

14. Ремизов А. М. Взвихренная Русь. М.: Советский писатель, 1991.

15. Сыров В. Н. Внутренняя музыка. URL: http://www.people.nnov.ru/syrov/rus/innermusic.htm

16. Усачева В. О., Школяр Л. В., Школяр В. А. Музыкальное искусство. 1 класс: методическое пособие. М.: Вентана-Гриф, 2005.

17. Хайдеггер М. Время и бытие // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. СПб.: Наука, 2007. С. 541—562.

18. Чернобривец П. А. Основы музыкальной эстетики. СПб.: Реноме, 2014.

19. Шпет Г. Заметки о музыке // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. С. 90—94.

СОЦИАЛЬНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

УДК 008+316.7

Ю.П. Шабаев

Русский Север и Поморье в символическом и культурном ландшафте Европейского Севера РФ и в этнополитике[1]

В литературе по истории и культуре Европейского Севера России нередко используют термин «Русский Север». Предполагается, что названный регион представляет собой исторически и культурно однородную территорию, населенную этнически однородным населением. Кроме того, исследователи также интерпретируют названный топоним как вполне естественный, имеющий глубокие генетические связи с предыдущими веками и прежними обитателями. Между тем исторические факты показывают, что культурная структура населения никогда не была однородной, а сам названный регион никогда не представлял собой культурной, административно-территориальной или экономической целостности. Название региона и его населения на протяжении веков менялось, а также менялись этнический состав жителей и роль данного мегарегиона в экономической и культурной жизни страны.

Ключевые слова: *Русский Север, Поморье, топоним, идентичность, этничность, коренные народы, поморы, русские.*

---

[1] Статья подготовлена в рамках проекта «Symbolic Cultural Landscapes: Developmentand Protection of Local Communities in the Russian North» (ERA. NetRUSPlus], а также при поддержке гранта 15-15-6-47 «Стратегии и практики освоения и заселения Европейской Арктики: локальные и кросскультурные процессы в исторической динамике» (проект Комплексной программы УрО РАН 2016 г.). Продолжение статьи в следующем номере.

© Шабаев Ю.П., 2016

Shabayev Y. «Russian North» and Pomorye in the symbolic and cultural landscape of the European North of Russia and ethnic policy

In the literature on culture and history, the European North of Russia is usually referred to as «the Russian North». It is implied that this region represents a kind of historically and culturally homogenous territory inhabited by a population of common ethnicity. Moreover, the researchers also interpret the above-mentioned toponym as quite natural, having deep genetic ties with previous ages and previous inhabitants. Meanwhile, historical facts show, that cultural structure of its population has never been homogeneous and the region itself has never represented either cultural, administrative-territorial, or economic integrity. The names of the region and its population have been changing during ages and so did its role in the economic and cultural life of the country.

Keywords: *Russian North, toponym, identity, ethnicity, native people, Pomors, Russians.*

Введение

«Русский Север» — устойчивое геокультурное понятие, которое нередко используется как название одной из исторических провинций страны, не имеющей и не имевшей четких административных границ. В понимании географических границ Русского Севера нет единого мнения в связи с тем, что само понятие «Север» крайне многозначно [57—59]. Кроме того, при попытках определить границы исследователи нередко находятся в плену понятий, предназначенных для административного и экономического районирования территорий, но очень редко используют концепт исторической провинции [8, с. 117].

Однако значимость данного понятия далеко не ограничивается территориальностью, а имеет прежде всего символический и исторический смысл. Этот смысл определяется восприятием региона в интеллектуальных и научных кругах. Но, используя понятие «Русский Север», исследователи редко задумываются над его возникновением и значением, ибо, как заметила культуролог Н. Соловьева, «географическое название *русский Север*… «превратилось» в макрорегиональный топоним, который воспринимается как «естественный», — за ним стоит мощный культурно-ландшафтный регион *Русский Север*.

Его естественность заключается, вероятно, в том, что *Русский Север* несет в себе функцию географического названия — метки (Русский Север — север России) и топонимическую функцию за счет использования этнического прилагательного «русский» [47, с. 217]. Между тем, поскольку указанное понятие (географическое название?) широко применяется в гуманитарных науках, вполне справедливо задать несколько вопросов. Является ли Русский Север действительно русским? Когда он стал таковым и стал ли вообще? Когда и почему появилось само указанное понятие и чем обусловлено его появление? И, наконец, каковы границы Русского Севера?

Для современной ситуации на Европейском Севере России характерна борьба за символическое пространство региона на всех уровнях, за этническое маркирование территорий, и потому сегодня начинается активная борьба за «русскость» Русского Севера. Однако «русскость» данного региона долгое время была весьма условной. Тем показательнее, в каком контексте ведется современная «борьба» за маркер «Русский Север», за «возвращение» ему русскости и придание данному маркеру геополитического значения.

Для ответа на все указанные вопросы, безусловно, требуется обратиться к анализу исторического прошлого региона, коснуться вопроса о динамике этнического состава населения и определить смысл понятия «Русский Север» и изменения в его понимании.

Колонизация Европейского Севера и его место в политической и культурной географии России

На ранних этапах отечественной истории Европейский Север России, который во многом синонимичен сегодня понятию «Русский Север», к исключительно русским регионам не относился. В скандинавской летописной традиции это была Биармия (Бьярмаланд) — земля биармов [13], по поводу локализации которой нет единого мнения, хотя очевидно, что скандинавские описания весьма условно обозначали границы Бьярмаланда [17]. В русской летописной традиции названные земли довольно определенно характеризовались как территории, находящиеся в даннической зависимости от Великого Новгорода, «*се волости новгородские: … Вологда, Заволоцье, Колоперем, Тре, Перемь, Югра, Печора*» [9]. Земли «за Волоком», т. е. за

Онегой уже в XI—XIII вв. стали именоваться Заволочьем, а в последующие два столетия этот термин приобрел расширительную трактовку, ибо им определялись и территории Нижнего Подвинья — собственно Двина и Двинская земля, а потом также Прионежье и территории к востоку от Двины вплоть до р. Печоры. Что касается населения Заволочья, то оно именовалось чудью, или чудью заволочской, что, вероятно, свидетельствовало о его преимущественно финском и самодийском населении [14, 24, 26, 44]. Об этом же свидетельствует субстратная топонимика и гидронимика Европейского Севера России [33, 35].

Славянская колонизация Европейского Севера привела к изменению восприятия данной территории и к изменению характера ее культурного маркирования. Эта колонизация начинается уже в XI веке, но в указанную эпоху «этнический состав Русского севера не исчерпывается компонентами славянского происхождения. К моменту твердо зафиксированного расселения русских на Севере [Устав 1137] там жили угро-финские племена. Попытки с помощью топонимии обнаружить более древние этнические пласты не встречают поддержки специалистов» [6, с. 18—19].

Колонизация шла двумя потоками: из Новгорода и из Ростова Великого (верховая и низовая) [7]. Она была масштабной и быстрой, но главное ее следствие состоит в том, что переселения на север славянского населения позволили не только окончательно подчинить регион русскому влиянию, но и культурно интегрировать его. Процессы культурной интеграции протекали довольно интенсивно, о чем свидетельствует появление еще в «новгородскую эпоху» общего наименования территории.

Общий географический термин «Поморье» впервые упоминается в новгородской купчей грамоте 1459 г. , а название «поморцы» — в Новгородской четверной летописи в 1526 года [2, с. 34—36]. За несколько столетий произошло превращение северных территорий из Заволочья в новгородское владение Поморье, а затем и во владение Московского государства. Но речь идет не просто о смене названия и изменении характера вассальной зависимости. Кардинально изменился культурный облик территории и этнический состав ее населения. Место чуди, веси, двинян и других территориальных и этнических определителей прочно заняли поморцы, поморяне, т. е. некое

новое сообщество, имевшее обобщенное название, которое тем не менее подразумевало и этнический подтекст.

Вместе с тем обобщенное название «поморцы», которое упоминается в новгородских документах, было скорее лишь собирательным обозначением населения обширного региона, еще не осознавшего своего культурного единства, своей принадлежности к какой-то социальной общности. Подобного осознания просто не могло произойти в названную эпоху в силу многих причин: экономических, социальных, политических. Важную роль в культурной и политической интеграции играли три момента: религиозная принадлежность и религиозная идентичность (православные или некрещеные язычники) и система вассальной зависимости (подданные русского царя, ясачное население), а также система мировосприятия средневекового человека. У людей эпохи Средневековья существовали свои пространственно-временные представления [11, 32], которые отличались от современных. Эти представления довольно четко прослеживаются на этнографическом материале [23], и главная их особенность состоит в локальности бытия и сознания. Впрочем, локальность самовосприятия сохранялась довольно долго в крестьянских немодернизированных сообществах, и даже после Первой мировой войны во вновь образованных странах Восточной Европы крестьяне в отдаленных поселениях во время переписи определяли свою идентичность не с помощью политонимов, общеэтнических или локальных этнонимов, а с помощью определителя «тутошние», «местные» [1]. Эта локальность проявлялась также и в культурном маркировании территории, и в построении общей культурной картины местных сообществ.

Картина мира средневековых жителей Севера представляла собой некое сочетание физического и символического пространства, в котором место славян было весьма значительным. Несомненно, что славяне, пришедшие на Север, изначально оценивали себя как доминантную культурную группу, а свое окружение воспринимали как культурную периферию. Следствием такого восприятия и стало формирование этноцентричной модели мира, которая «отразилась и на восприятии земель Севера, населенных “инородцами”, как иного, потустороннего мира, в котором, говоря языком русских странников, “все напротив”. Поэтому вся этническая периферия Русского Севера

наделялась характеристиками антимира…» [50, с. 5]. В этой модели мира наименование «поморяне» во многом становилось синонимом славянского и христианского населения региона, и термин использовался в основном для обозначения именно этого этнического компонента. Здесь важно заметить, что культурная дистанция между русским и иноэтничным населением Европейского Севера была довольно устойчивой и проявлялась не только в восприятии представителей этнических меньшинств как «чужих», культурно отличных жителей Севера, но и в устойчивом воспроизводстве этой дистанции.

Разрушению средневекового мировосприятия и средневековой идентичности, в которой локальность и локальные определители играли решающую роль, повсеместно способствовало развитие внутреннего рынка, торговых связей и отношений. Для Европейского Севера в этом смысле важнейшую роль сыграли два исторических события. Первое из них было связано с тем, что английские купцы открыли для себя Северную Московию, в связи с чем при Иване IV был заключен русско-английский торговый договор, а Европейский Север перестал быть отдаленной окраиной владений московского государя и начал восприниматься как северный рубеж русского государства и как «окно» в Московию. А второе событие связано с основанием в 1551 г. в устье северной Двины города Архангельска, изначально превратившегося в важнейший торговый порт государства. Этот город был важен не только для внешних торговых сношений, не меньшую роль он сыграл и в деле формирования регионального рынка и укрепления внутренних торговых связей. Именно сюда, в Архангельск, двиняне, мезенцы, пинежане, жители карельского, терского и других берегов Белого моря везли рыбу, продукты зверобойного промысла. Здесь они обменивали их на другие товары или выручали за них деньги. Здесь же всех этих торговых людей стали называть поморами [11], и здесь возникала общая поморская идентичность, ибо региональный центр играл важнейшую интегрирующую роль. Эта общая поморская идентичность укреплялась еще и тем, что торговые отношения с иностранцами позволяли четче понять культурные отличия местного населения от иноземцев и оппозиция «свои—чужие» формировала более определенное представление о «своих».

В результате из пинежан, мезенцев и т. д. к XVIII столетию сформировалось некое культурное сообщество, а термин «поморы» пре-

вратился в этноним. Прежнее название жителей — «поморцы» — было, вероятно, не столько этническим определителем, сколько региональным. Название же «поморы» обозначало уже собственно русское население Европейского Севера, ибо остальные этнические группы в официальных документах именовались иначе. При этом, конечно, надо иметь в виду, что поморами называла себя только часть населения Европейского Севера и наряду с поморской существовали и другие идентичности, даже не считая те этнические группы, которые исторически были связаны с данной территорией. К примеру, население юга Архангельской губернии называли ваганами, в районе Онежского озера сформировалась специфическая группа русского населения — заонежцы, а на нижней Печоре — устьцилемы. Впрочем, последние исповедовали старообрядчество поморского толка и это сближало их с собственно поморами.

С начала XVIII в. начинается имперский период в развитии России, и для ее правящих кругов задача учета и идентификации своих подданных становится значимой, поскольку важно было подчеркнуть имперское величие не только обширностью территории, но и числом присягнувших на верность короне народов (не принимая во внимание собственно фискальные соображения властей). Этот период совпал по времени не только с формированием поморов как специфической культурной группы русского населения Севера, но и с падением торгового значения Архангельска, переориентацией торговых путей, связывающих Россию с Европой, с северных морей на Балтику. Но к началу названного периода связи региона с Европой были более интенсивны, нежели в какой-либо иной части империи. Эти связи способствовали экономическому процветанию Архангельска и в то же время стимулировали интеллектуальную жизнь в городе, поскольку он был открыт не только для торговых связей, но и для идей, рождаемых европейской общественной мыслью.

А в европейской культуре данного периода задача понимания места человека в пространстве государства выдвигается на первый план интеллектуального поиска. Работы философов просвещения подготавливают рациональную основу для возникновения последующих политических теорий, и в частности теории нации и национализма. Вероятно, главной идеей эпохи стала идея народного суверенитета [42, 43]. Народный суверенитет и сама идея народности воз-

никли на основе критического взгляда философов на историю, в том числе на европейскую. Внимание к истории отечества в этот период становится крайне актуальным и для интеллектуального поиска в России.

Заимствование европейских идей на Европейском Севере России, конечно, носило опосредованный характер и было связано со спецификой местной культурной среды и особенностями понимания интеллектуальной элитой региона своего общественного долга. Европейский Север, как уже сказано выше, к началу XVIII в. не был замкнутой и отдаленной периферией, — через него проходили главные торговые пути России. Поэтому здесь сформировался свой достаточно большой слой образованных людей, которые стремились не только постигать идеи европейцев, но и применить их в деле познания истории и культуры Севера, ибо видели свое предназначение в общественном служении населению Архангельской губернии. Служение они понимали как деятельность, направленную на познание самого местного сообщества и описание специфики региона. Изучение богатств края, его истории и культурных особенностей местного населения здесь начинаются раньше, чем в других губерниях России [25, с. 206—207].

Исследовательская деятельность на Севере вполне логично начиналась с краеведческой работы. Начало местному краеведению было положено В. В. Крестининым, который в 1759 г. в сотрудничестве с Александром Фоминым, Алексеем Свешниковым и Николаем Зыковым основал в Архангельске первое историческое общество в России — «Общество для исторических исследований». Общество было поддержано Академией наук и Вольным экономическим обществом, но не получило поддержки у местных властей, а потому достаточно быстро прекратило свое существование. Заметим, что тогда речь не шла о Русском Севере, а территориальность и этничность имели вторичное значение в научном поиске, целью которого было составление наиболее полной номенклатуры различных провинций империи и описание их природного разнообразия. Имперская идеология на данном этапе ограничивалась обоснованием легитимности экспансионистских устремлений, прав на владение новыми территориями и управление новыми народами, но не на детальном описании их культурного своеобразия.

При этом изучение туземного населения и составление перечня населяющих империю народов как академическая задача постепенно становится все более актуальной, о чем можно судить по «Истории Сибири» Г. Ф. Миллера и экспедиционным материалам академика Ивана Лепехина [34, 40].

Превращение Европейского Севера в культурное ядро России. Рождение термина «Русский Север»

В первой половине XIX в. и в середине столетия главное внимание исследователями уделяется статистико-географическим описаниям различных частей Российской империи [18; 53], в которых, однако, делаются попытки культурной классификации территорий, описания населяющих их племен.

В отличие от России, все еще не познавшей в полной мере свое культурное многообразие и не осознавшей необходимость политического единства, в Европе в конце XVIII и начале XIX вв. идеи государства и нации «сплавились в форму национального государства» [38, с. 365] и потребность в культурной однородности нации как политического сообщества стала важным двигателем внутренней политики зарождавшихся государств-наций. Под влиянием новых идей династические империи все определеннее ощущали необходимость поиска и обоснования своей культурной основы, формирования внятной государственной идеологии: «Поскольку в середине века все династические монархии использовали *какой-нибудь* бытующий на их территории язык как государственный, а также в силу быстро растущего по всей Европе престижа национальной идеи в евро-средиземноморских монархиях наметилась отчетливая тенденция постепенно склоняться к манящей национальной идентификации. Романовы открыли, что они великороссы, Ганноверы — что они англичане, Гогенцоллерны — что они немцы, а их кузены с несколько большими затруднениями превращались в румын, греков и т. д.» [1 , с. 107].

К середине XIX в. власти Российской империи также стали понимать необходимость формирования собственной национальной идеологии и национального мифа, и в эту эпоху начинаются активные споры по поводу места великороссов в системе государства и по поводу самого понимания русскости.

Фактически именно в это время была сформулирована идея государственного народа, которая превратится в важный политический принцип уже при формировании Версальской системы, возникшей после завершения Первой мировой войны [38]. С середины XIX столетия великороссы стали рассматриваться официальными идеологами именно в качестве государствообразующего народа. «В 1864—1865 гг. М. Н. Катковым были сформулированы условия, обеспечивающие наиболее стабильное развитие Российского государства. Российская империя, по его мнению, могла существовать только как государство, в котором обеспечено преобладание титульной национальности. Другие «племена» могли сохранять свой язык, религию, культурные особенности, иными словами, все, что не угрожает целостности государства. При этом должно неуклонно поддерживаться единство законодательства, системы управления, государственного языка. Главной опасностью для России, считал Катков, мог стать сепаратизм отдельных народов, стремящихся стать самостоятельными нациями» [3, с. 5]. Политические идеи неизбежно находили отклик и в умонастроениях интеллектуальной элиты. От описания экзотических инородческих групп, населяющих обширные пространства империи, интерес исследователей все активнее стал смещаться к изучению русского крестьянина и его культурных ценностей. Созданное в указанную эпоху Русское географическое общество определило своей целью изучение *Русской земли* и *Русского народа*, а усилиями путешественников, писателей и историков «ледяные пустыни» и «девственная тайга» наполнялись *русскими* героями и *русскими* воинами» [45, с. 97].

В этой связи все большее внимание стало уделяться анализу России как геополитического пространства и попыткам понимания того, кто есть великороссы, какие регионы страны являются историческим ядром Российского государства.

Само понятие *великороссы* уточнялось и дополнялось на протяжении XVIII и XIX столетий, равно как не оставалось неизменным понимание того, какие губернии и могут считаться историческим ядром государства, каково то культурное пространство, которое именовали Великой Россией.

Одним из первых исследователей, кто предложил перечень губерний, относящихся к территориям заселенным великороссами,

был Н. И. Надеждин. Он определили пространство Великой России как «сердце» Российской империи. Но в состав Великой России Архангельская, Олонецкая и Вологодская губернии включены не были. Не относил к внутренней России и Великороссии названные губернии и географ К. И. Арсеньев, который также называл перечень областей «внутренней России» «великим кругом» [30, с. 3—5]. Однако во второй половине столетия воззрения на культурное значение Европейского Севера изменились.

В наиболее масштабном научно-популярном издании XIX в. — «Живописная Россия», изданном М. О. Вульфом, в первых же томах были даны этнографические описания северных и западных регионов и лишь затем — центральных. На роль типичного великоросса и наиболее яркого выразителя «русскости» во второй половине названного столетия исследователи нередко предлагали региональные группы населения Русского Севера [12].

С одной стороны, это было связано с тем, что Россия все более и все активнее превращалась в национальную (этнонациональную) империю, где культурное ядро ее населения приобретало государственно-образующее значение. С другой стороны, это объяснялось расширением «поля русскости», ибо прежние окраины начинали восприниматься как сугубо «русские» регионы (Урал, Дон, Сибирь). Но не менее значимым было еще одно основание, которое сыграло важную роль в переосмыслении культурного значения Европейского Севера, а именно расширение научного поиска на Севере.

Открытие значения Русского Севера для науки, прежде всего для истории, археологии, этнографии и фольклористики, связывают с именами А. Ф. Гильфердинга, П. Е. Ефименко, Л. Н. Рыбникова, Е. Н. Барсова, Н. Е. Ончукова, Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша, А. В. Маркова и А. Д. Григорьева, П. Г. Богатырева, О. Э. Озаровской и многих других ученых. Их труды позволили по-иному оценить культурный потенциал Европейского Севера и его этнокультурное значение. Регион предстал не как периферия культурного пространства великороссов, а как некая «культурная кладовая», где сосредоточено их многовековое культурное наследие, где сохранилась некая «исконная», или «первозданная», русскость.

Именно активный научный поиск второй половины XIX в. и его результаты позволили выстроить интеллектуальный культур-

ный проект Русского Севера. С целью объединения усилий многих специалистов и привлечения к делу изучения истории и культуры края широких слоев общественности в 1908 г. было создано Архангельское общество изучения Русского Севера (АОИРС). Создание общества можно считать неким кульминационным моментом в истории изучения обширного культурного региона. В течение нескольких лет общество превратилось в одно из самых авторитетных в России, а издающийся с 1909 г. журнал общества (Известия АОИРС) был признан лучшим периодическим изданием по краеведению в провинциальной России.

Деятельность Общества еще более способствовала восприятию Европейского Севера как исконно «русского региона», как единой историко-культурной провинции, сыгравшей важнейшую роль в формировании русской ментальности, как «культурной кладовой» русского народа. Не случайно в начале XX в. творческие поездки на Север стали совершать многие российские художники, для которых фольклор, отечественная история и культура были стимулом для творчества: К. Коровин, В. Серов, И. Грабарь, А. Архипов, М. Нестеров, В. Верещагин.

Однако концепция «культурной кладовой» русских не могла считаться завершенной до тех пор, пока ей не дали вполне определенное название, публично маркирующее ее как некую коллективную и особо ценную коллективную собственность отдельной этнической общности.

Можно ли считать Русский Север только лишь культурно-исторической провинцией и культурным символом, связано ли само появление термина лишь с интеллектуальным поиском или оно логично вписывается в официальную идеологию, в стратегию построения национальной империи?

Вероятно, достаточно очевидный ответ на эти вопросы можно получить, обратив внимание на то, кем и когда был введен в публичный оборот термин «Русский Север». Термин появился не в трудах историков, этнографов, фольклористов, а впервые был использован лицом официальным, более того лицом политически значимым. В конце XIX в. губернатор Архангельской губернии А. П. Энгельгардт совершает двухлетнее путешествие по вверенной ему губернии. Путешествие носило характер инспекции, но одновременно автор

вел путевые заметки и описывал местные традиции и быт. Путевые записи губернатора вскоре были изданы в Санкт-Петербурге в форме хорошо иллюстрированной книги «Русский Север. Путевые заметки» [61]. «В самом тексте книги А. П. Энгельгардт использует нетопонимическую форму словосочетания — *русский Север* (русский с маленькой буквы), но уже, как видим, в заголовке книги географическое название приобретает форму топонима. Так появляется, вероятно, первое упоминание о *Русском Севере*» [20, с. 31]. Характерно, что Энгельгардт не обозначил границы Русского Севера, и это, видимо, было сделано вполне сознательно, ибо позволяет толковать вопрос о границах весьма расширительно. Заметим также, что губернатор Энгельгардт внес немалый вклад и в дело становления Архангельского общества изучения Русского Севера.

Тот факт, что термин был введен в публичную сферу лицом официальным и находящимся на высокой государственной должности, делают его содержание политически мотивированными. Еще более очевидным его политическое значение станет тогда, когда мы обратим внимание на официальную политику власти Российской империи и на идейную атмосферу, которая диктовала необходимость маркирования северных регионов как исключительно русских или находящихся в сфере русского культурного влияния. Со второй половины XIX в. усиливается проникновение на Север норвежских рыбопромышленников и зверобоев. Это проникновение повлекло за собой не только усиление конкуренции с поморами, но также и то, что Кольский Север, архипелаг Новая Земля стали восприниматься как ничейная земля [52; 37], на которую юрисдикция российского правительства не распространялась. Это заставило российское правительство принять специальную программу освоения Кольского Севера и меры по стимулированию предпринимательской деятельности российских рыбопромышленников. Активность правительства объяснялась тем, что в 1867 г. Россия продала принадлежавшую ей Аляску Соединенным Штатам Америки и эта акция расценивалась как вынужденная мера, поскольку русское население Аляски было невелико, возможности российского влияния в этом районе были ограничены, а противостоять экспансии конкурентов в тот период времени страна была не в состоянии [19]. Повторять свой североамериканский опыт на Европейском Севере правящие круги России не хотели.

Естественно, что для успешного противостояния внешней экономической экспансии необходимо было однозначно маркировать территории Европейского Севера как российские. Таковая потребность усиливалась еще и тем, что помимо норвежцев, существовала и другая опасность, которую российские власти видели в деятельности финских миссионеров, особенно активно действовавших с конца XIX — начала XX вв. в Карелии (включая Карельский берег Белого моря) и занимавшихся пропагандой лютеранства, финской культуры. В противовес этой деятельности царские власти считали необходимым усилить русификацию меньшинств [36], а территории со смешанным населением маркировать как исключительно русские. При этом не следует недооценивать как роль процессов культурной интеграции, так и значение меняющихся культурных ориентаций, которые были в пользу доминирующей этнической общности. Ну и наконец, надо принимать во внимание тот факт, что к началу XX столетия окончательно сформировалась националистическая доктрина, суть которой последовательно пропагандировала газета «Русское знамя», а ее содержание определялось следующим образом: «Русский народ как нация выражается в трех символах: вере православной, царе самодержавном, и народе русском» [41, с. 153].

Все это в совокупности позволило в начале XX в. переквалифицировать Поморье в Русский Север, а поморов — в великороссов, или «русских поморов», что подтверждается как результатами первой Всеобщей переписи населения Российской империи 1897 г. [39, с. 47—236], так и тем, что с начала XX в. термины «поморы» и «Поморье» выходят из употребления [4]. Очевидно, что данная переквалификация была культурно и политически мотивирована, и культурный проект «Русский Север» поэтому можно отчасти считать и политическим проектом.

Однако в дальнейшем политическая значимость маркирования Европейского Севера как собственно русского региона утрачивается, и последующими поколениями Русский Север стал восприниматься сугубо как культурный символ. В этом отношении наиболее показательно замечание, которое было сделано такой авторитетной для россиян фигурой, как академик Д. С. Лихачев: «Самое главное, чем Север не может не тронуть сердце каждого русского человека, — это то, что он самый русский. Он не только душевно русский —

он русский тем, что сыграл выдающуюся роль в русской культуре. Он спас нам от забвения русские былины, русские старинные обычаи, русскую деревянную архитектуру…» [31, с. 7]. Современные исследователи пишут не только о «заслуге Русского Севера в развитии культуры и образования» [6, с. 258], но также и о «метафизике Севера», о его «сакральной географии», которая якобы и выделяет его в особую культурную реальность и позволяет говорить о нем как о едином культурном пространстве [50].

Но важно, что именно в советские годы термин «Русский Север» потерял не только свое политическое значение, но и значение культурного ядра страны, чему немало способствовала советская идеология, для которой «национальный вопрос» и культурные символы вообще были вторичными, а решающее значение имели классовые приоритеты, и прежде всего идея диктатуры пролетариата.

Советская эпоха и советская система культурного маркирования

Смена эпох, как правило, влечет за собой и смену культурных символов. На Севере это проявилось очевидно и достаточно быстро. Большевиками после победы была принята на вооружение доктрина этнического национализма, суть которой базировалась на двух ключевых положениях: 1) каждая этническая группа должна обладать собственным национально-государственным образованием, 2) в рамках собственного государственного образования данная группа получала статус «коренной», а все остальное население относилось к «некоренным» жителям. Коренная этническая группа могла претендовать на политическое доминирование и иные преференции [51]. Вся территория страны была поделена на этнические анклавы: автономные республики, области, национальные округа и даже национальные сельсоветы. Идея состояла в том, чтобы обеспечить новому режиму политическую поддержку со стороны многочисленных этнических меньшинств. Поэтому идеологи большевизма говорили о необходимости особого внимания к интересам этих культурных групп [27], подчеркивали необходимость борьбы с великодержавным русским шовинизмом [28] и вместо республиканских идеалов гражданского равенства, которые декларировались лидерами

Великой Французской революции [56], стали выстраивать особую систему политической и культурной иерархии, фактически следуя логике идеологов имперской России. Главной политической опорой режима и наиболее лояльной социальной группой был определен пролетариат (промышленные рабочие), а остальные социальные группы объявлялись недостаточно зрелыми для социалистического преобразования общества. Но этнические меньшинства рассматривались как естественный союзник пролетариата, поскольку многие из них не имели развитой классовой структуры. Кроме того, как и пролетарии, представители меньшинств могли рассматриваться как эксплуатируемая часть общества, а в качестве эксплуататора выступало само государство, в лице его чиновников и представителей государствообразующего народа.

В культурной политике произошло совмещение политических и этнических принципов организации общества, а потому термин «национальность» (nationality), который в других странах означает лишь «гражданство», стал в СССР синонимом этнической принадлежности. Подмена идеи гражданства и гражданского равенства идеей этничности и превращение этнической принадлежности в синоним национальности позволили исключить из политического дискурса идеи прав гражданина и человека. Политизация культурных различий превратилась в важное направление внутренней политики, и не случайно в 1932 году в СССР был введен внутренний гражданский паспорт, где графа «национальность /этническая принадлежность» стала обязательной (в отличие от других стран), а фиксация этнической («национальной») принадлежности гражданина стала осуществляться согласно специальной инструкции, суть которой сводилась к принудительному и пожизненному навязыванию этничности (национальной принадлежности). Тем самым каждый член общества был тесно привязан к определенной этнической группе, чего прежде не было.

Превратив этничность в важный политический маркер, большевики использовали ресурс политически мобилизованной этничности меньшинств для нейтрализации политического ресурса великороссов. Более того, русские, согласно официальной точке зрения, были главными эксплуататорами на Севере [45], а борьба с эксплуататорами и ликвидация всяческих форм эксплуатации была объявлена

основной целью новой власти. Вполне закономерно, что сам термин «великоросс», рассматриваемый как намек на господствующее положение данной группы, был исключен из культурной лексики, а в политическую практику была внедрена культурная иерархия народов, в которой русские не занимали ведущих позиций, поскольку они не рассматривались как один из «коренных» народов страны, хотя, конечно, можно рассматривать подобную ситуацию и в том смысле, что русский народ был символически маркирован как особое этническое сообщество. На Севере был создан ряд национально-государственных образований (Карельская трудовая коммуна в 1920 г., Коми автономная область в 1921 г. , Ненецкий национальный округ в 1929 г.), где начались процессы так называемой коренизации, которая нередко принимала форму вытеснения представителей «некоренных народов» со статусных позиций и разделения местных сообществ на этнические сегменты.

В Карелии, например, «в северных районах республики среди карел под влиянием финнизации появилась мода менять на финские свои старинные «русские» фамилии (Петров, Родионов и т. п.). Финнизация приводила к разделению населения по этническому признаку буквально во всех сферах повседневности и общественно-политической деятельности. «Финноязычные» карелы проводили отдельные от русских комсомольские собрания, а в школах карельские дети не хотели сидеть за одной партой с русскими сверстниками. Из 22 газет 10 были на финском языке, из 8 журналов — 5 финноязычные. До 1935 года в Реболах и Ругозере не было русскоязычных книг, ни один из руководящих работников не говорил по-русски. В школах Ребол, Кестеньги и Ухты русский язык вообще не преподавался» [49, с. 126].

Выделение территориальных единиц, в которых одна из этнических групп получала политические и культурные преференции, было не всегда возможно на Севере, поэтому систему административных автономий дополнили специальным списком «народов Севера». Впервые это определение было введено в 1920-х годах, т. е. тогда, когда в бывшем СССР осуществлялся активный процесс так называемого национально-государственного строительства и встал вопрос о «необходимости» социальных и экономических преобразований в жизни народов северных окраин страны, социалистического переустройства

их хозяйства, быта и культуры. Для развития промыслового хозяйства северных народов в составе Народного комиссариата по делам национальностей был создан в 1922 году Приполярный подотдел по охране и управлению северными племенами России.

К числу «народов Севера» были отнесены чукчи, чуванцы, азиатские эскимосы, коряки, ительмены, алеуты, юкагиры, эвены, эвенки, долганы, нанайцы, нганасаны, ненцы, энцы, селькупы, кеты, ханты, манси, саамы, нивхи, ульчи, удегейцы, негидальцы, ороки, орочи, тофалары [46], т. е. в группу этих народов были включены этнические сообщества, относящиеся к разным культурно-хозяйственным типам и говорящие на языках уральской, тунгусо-маньчжурской, чукотско-камчатской, алтайской и эскимосо-алеутской языковой семьи. Основанием для выделения этих народов в особую группу явилась идея о необходимости оказания данным народам адресной помощи для развития их хозяйства и культуры, а также такие критерии, как малочисленность, общая направленность хозяйства (оленеводство, охота, рыболовство и морской зверобойный промысел), особенности быта, социально-экономическая и культурная отсталость. В советские времена списочный состав народов Севера включал 26 народов, но в названный список сознательно не были включены русские, в том числе культурные группы русского старожильческого населения, в хозяйстве которых промысловая деятельность играла важную роль, и в особенности это касалось поморов. На Европейском Севере к таковым группам относились поморы и устьцилёмы. Если же говорить в целом о коренном населении Севера, то оно, как полагает М. Жуков, «может быть разделено на три большие группы:

— коренные малочисленные народы Севера;

— коренные народы Севера, не являющиеся малочисленными;

— русскоязычное и татароязычное старожильческое население, представляющее собой специфические этнографические группы внутри русского и татарского народов» [16, с. 56—57].

Однако большевики не принимали во внимание интересы крупнейшей культурной группы населения Севера. Уже в 1920 г. было ликвидировано Архангельское общество изучения Русского Севера, а сам термин «Русский Север» в 1920—1930-х гг. перестал употребляться. Когда в 1929 г. был создан Северный край (просуществовал до 1936 г.), его создание диктовалось не исторической традицией

или этническим составом населения, а сугубо соображениями экономического порядка. Реабилитация термина «Русский Север» произошла уже после Второй мировой войны, во время которой политические лидеры вынуждены были обратиться к историческим и культурным символам страны, подчеркивать значимость русского этнического компонента в составе страны (тогда власти заговорили о «великом русском народе»), более лояльно относиться к религии. Но в послевоенные годы термин «Русский Север» стал *использоваться только в фольклорно-этнографическом контексте*, т. е. для описания общих явлений в быту, фольклоре, календарной и семейной обрядности северных русских. Русскость и русские не заняли в официальной идеологии центральное место, ибо эта идеология вообще эволюционировала в сторону «социалистического унитаризма», о значимости которого заявлял И. Сталин [48, с. 78] уже в первые годы советской власти. Основатель советского государства Ленин также подчеркивал, что «национальный вопрос является вопросом подчиненным» для советской власти [28], а потому логика эволюции официальной идеологии не могла строиться на дальнейшем усилении этнического национализма. Власти понимали, что нужна некая форма культурной и политической интеграции, но эта интеграция не мыслилась ими как этническая ассимиляция, а предполагала формирование нового надэтнического сообщества — советского народа — и соответственно новой индивидуальной идентичности — советского человека [22]. Фактически подобная форма интеграции мало отличалась от американского концепта «плавильного котла» [54]. Поэтому как культурный символ была принята идея «дружбы народов», а само советское общество в культурном смысле рассматривалось как некая расширенная семья, в которой все народы — братья, а русский — старший брат (что впоследствии и стало трактоваться как стремление к «русификации» меньшинств).

Рассматривать данную символическую модель как русификацию, в частности как русификацию северных финноугров [60], — это явное упрощение. Таким же упрощением является и утверждение об отсутствии в СССР на этапе «развитого социализма» национальной политики/этнополитики вообще, о чем заговорили многие местные исследователи в «национальных республиках» после краха советской системы. Нам представляется, что в этом отношении наи-

более точна оценка этой политики американским лингвистом Роном Виксманом, который полагает, что советская национальная политика в целом была вполне рациональна, логична и постоянна во времени по отношению ко всем этническим группам, поскольку она прежде всего подчинялась целям и интересам режима и была тесно связана с идеологией и общей политической стратегией [54].

Тем не менее очевидно, что места государственному народу (этносу), на роль которого могли претендовать только русские, в советских идеологических конструкциях не было, если исключить некие декларации и идею «старшего брата», которая не была подкреплена системой этнических преференций, каким-либо общественно значимым культурным стандартом типа американского WASP (белые американцы англо-саксонского происхождения, исповедующие протестантизм) и самой советской этнической номенклатурой («коренные народы», «национальные меньшинства», «народы Севера»).

Советская этническая номенклатура наложила свой отпечаток и на понимание границ Русского Севера. Если первоначально границы культурной провинции либо не указывались, либо толковались расширительно, т. е. от Кольского полуострова и Карелии до Урала, то поздние советские исследователи четко указывали, что Русский Север — это территория, расположенная между землями, заселенными карелами на западе и коми — на востоке [6]. Между тем и в Карелии, и в Коми есть территории, которые исторически были заселены исключительно русскими, и русское население обеих республик сформировалось много столетий назад [21; 15]. Иными словами, в советскую эпоху произошло существенное ограничение не только территориальных границ провинции, но и сужение смысла термина. Он так же очевидно утратил всякое политическое значение. И утрата этого смысла своеобразно проявилась в постсоветскую эпоху.

* * *

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001.

2. Ануфриев В. В. Русские поморы. Культурно-историческая идентичность. М.: Российский институт культурологии, 2008.

3. Бахтурина А. Ю. Окраины Российской империи: государственное управление и национальная политика в годы первой мировой войны (1914—1917 гг.). М.: РОССПЭН, 2004.

4. Бернштам Т. А. Поморы: формирование группы и система хозяйства. Л.: Наука, 1978.

5. Булатов В. Русский Север. Книга третья. Поморье. Архангельск: Изд-во Поморского гос. университета, 1999.

6. Витов М. В. Этнография Русского Севера. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1997.

7. Власова И. В. Этническая история и формирование населения Русского Севера // Этнопанорама. 2005. № 1—2.

8. Габрусевич С. А. Проблема терминологического определения Русского Севера в контексте изучения гражданской войны в регионе // Российские и славянские исследования: науч. сб. Минск: БГУ, 2011. Вып. VI.

9. Грамота договорная Новгорода с Великим князем Ярославом Ярославовичем Тверским. 1264 г. / Сборник грамот и договоров Великого Новгорода 1264—1561 (в копиях). РГБ. ф. 303. 1. URL: http://stsl.ru/manuscripts/

10. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972.

11. Давыдов А. Н. К этнографии низовьев Северной Двины и города Архангельска в свете историко-культурного районирования Русского Севера // Природа и хозяйство Севера. Мурманск: Мурманский пед. институт, 1983. Вып. 11.

12. Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. 2002. №6. С. 176—186.

13. Джаксон Т. Н. Русский Север в древнескандинавских сагах // Культура Русского Севера. Л.: Наука, 1988. С. 58—66.

14. Ефименко П. С. Чудь заволоцкая. Архангельск: Изд-во Арх. губерн. стат. ком., 1869.

15. Жеребцов Л. Н. Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами X — начало XX в. М.: Наука, 1982.

16. Жуков М. Коренное население Российского Севера. Портрет, проблемы, решения // Этнополис. 2009. №1.

17. Захарова Н. Н. Архангельский север в древнескандинавской литературе // Геокультурное пространство Европейского Севера: генезис, структу-

ра, семантика: сб. науч. статей. Поморские чтения по семиотике культуры. Архангельск: Поморский университет, 2011. Вып. 5. С. 421—428.

18. Исторические понятия и политические идеи в России XVI—XIX вв. СПб.: Алетейя, 2006.

19. История русской Америки (1732—1867) / отв. ред. Н. Н. Болховитинов. М., 1997. Т. 3.

20. Калуцков В. Н. Русский Север как культурно-географический регион // Геокультурное пространство Европейского Севера: генезис, структура, семантика. Архангельск, 2009.

21. Карелы Карельской АССР. Петрозаводск: Институт языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР, 1983.

22. Ким М. П. Советский народ — новая историческая общность. М.: Политиздат, 1972.

23. Конаков Н. Д. Традиционное мировоззрение коми. Окружающий мир. Пространство и время. Сыктывкар: Коми научный центр УрО РАН, 1996.

24. Криничная Н. А. Предания Русского Севера. СПб.: Наука, 1991.

25. Куратов А. А. Крестинин Василий Васильевич // Поморская энциклопедия. Архангельск: Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2001. Т. I.

26. Лашук Л. П. Чудь историческая и чудь легендарная // Вопросы истории. 1969. № 10.

27. Ленин В. И. К вопросу о национальностях или об автономизации // Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1986. Т. 45.

28. Ленин В. И. Рабочий класс и национальный вопрос // Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1986. Т. 23.

29. Лепехин И. И. Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государств: в 4 т. Репринтное издание 1771—1805 гг. СПб.: Альфарет, 2001.

30. Лескинен М. В. Великороссы/великорусы в российской научной публицистике (1840—1890) // Славяноведение. 2010. № 6.

31. Лихачев Д. С. Предисловие // Гемп К. П. Сказ о Беломорье. Архангельск: Поморский университет, 1983.

32. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Язык русской культуры, 1999.

33. Матвеев А. К. Этимологизация субстратных топонимов и моделирование компонентов топонимических систем // Вопросы языкознания. 1976. № 3. С. 59—61.

34. Миллер Г. Ф. История Сибири. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937; 1941. Т. 1, 2.

35. Муллонен И. И. , Азарова И. В. , Герд А. С. Словарь гидронимов Юго-Восточного Приладожья. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1997.

36. Мусаев В. И. «Финнизаторы» и «обрусители». Документы по истории борьбы за влияние в Карелии (конец XIX—XX вв.) // Нестор: Журнал истории и культуры России и Восточной Европы. 2007. № 10. Финно-угорские народы России: проблемы истории и культуры. Источники, исследования, историография, 2007. С. 47—71.

37. Нильсен Й. Новая земля — ничейная земля // Народы и культуры Баренцева региона. Тромсе: Университет Тромсе, 1996. С. 43—52.

38. Ноженко М. Национальные государства в Европе. СПб.: Норма, 2007.

39. Первая Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. Т. 1. Архангельская губерния. Тетрадь 2 / под ред. Н. А. Тройницкого. СПб.: Изд-е центр. статист. комитета Мин. внутр. дел, 1899.

40. Пространство власти: исторический опыт России и вызовы современности. М.: МОНФ, 2001.

41. Размолодин М. Л. О разности фундаментальных основ черносотенной и националистической доктрин в России начала XX века // Клио. 2011. № 2 (53).

42. Рассел Б. История западной философии: в 2 т. Новосибирск: Изд-во Новосибирск. ун-та, 1994.

43. Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998.

44. Рябинин Е. А. К этнической истории Русского Севера (чудь заволочская и славяне) // Русский Север: к проблеме локальных групп. СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунтскамера), 1995. С. 12—27.

45. Слезкин Ю. Арктические зеркала. Россия и малые народы Севера. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

46. Соколова З. П., Степанов В. В. Коренные малочисленные народы Севера. Динамика численности по данным переписей населения // Этнографическое обозрение. 2007. № 5. С. 48.

47. Соловьева А. Н. «Русский Север»: смысловые горизонты этничности в культурном пространстве // Геокультурное пространство Европейского Севера: генезис, структура, семантика: сб. науч. статей. Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 5. Архангельск: Поморский университет, 2011.

48. Сталин И. В. Организация Российской Федеративной Республики // Сочинения. Т. 4. Ноябрь 1917—1920. М.: Гос. изд-во политич. литературы, 1947.

49. Сурво А. А. Уральский миф // Семиозис и культура. Философия и феноменология текста. Вып. 5. Сыктывкар: КГПИ, 2009.

50. Теребихин Н. М. Метафизика Севера. Архангельск: Поморский университет, 2004.

51. Тишков В. А. Стратегия и механизмы национальной политики // Национальная политика в Российской Федерации. М.: Наука, 1993. С. 43—59.

52. Федоров П. В. Северный вектор в российской политике. Центр и Кольское Заполярье в XVI—XX вв. Мурманск: Мурманский педагогический университет, 2009.

53. Хабермас Ю. Европейское национальное государство: его достижения и пределы. О прошлом и будущем суверенитета и гражданства // Нации и национализм. М.: Праксис, 2002.

54. Чертина З. С. Плавильный котел? Парадигма этнического развития США. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2000.

55. Энгельгардт А. П. Русский Север: Путевые записки. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1897.

56. Braudel F. Identité de la France. Paris: Flammarion. Vol. 1. 1986.

57. Davidson Peter The idea of North. Londjn: Reaction Books Ltd. , 2005.

58. Ingold T. The perception of the environment essays in livelihood, dwelling and skill. London, New York: Routledge, 2000.

59. Stammler-Gossmann Anna Reshaping the North of Russia: toward a conception of space/Position paper for the 5th NRF open Assembly, September 24—27th 2008. URL: www. nrf. is/Open Meetings…Papers / Stammler Grossmann.

60. Taagapera, Rein The Finno-Ugric Republics and the Russian State. New York: Routledge, 1999.

61. Wixman R. Applied Soviet National Policy: A Suggested Rationale, Turco-Tatar Past Soviet Present/Ed. By Ch. Lemercier-Quelquejay, G. Veinstein and S. E. Wimbush. Paris: Ecole des Hautes Etudes eu Sciences Sociales, 1986. PP. 449—468.

ФИЛОЛОГИЯ

УДК:003; 78.1

Е. Е. Бразговская

Визуализация абстракций: дополнительность семиотических кодов в поэтике трансцендентного[1]

В рамках когнитивно-семиотической парадигмы рассматриваются проблемы репрезентации метафизических объектов в философской поэзии и академической музыке. Анализируется семиотический парадокс. С одной стороны, репрезентация абстракций в силу невозможности иконического отображения имеет немиметический характер. С другой стороны, акт интеллектуального познания обязательно включает в себя ментальный образ, создаваемый по типу иконы-схемы. Делается гипотетический вывод о том, что ментальные визуализации — оборотная сторона вербального и звукового кодирования.

Ключевые слова: *абстрактные объекты, стилистическая редукция, ментальная визуализация, Арво Пярт, Чеслав Милош.*

Brazgovskaya E. E. Visualization of the sacred: Complementarity of semiotic codes in the transcendent poetics

The article deals with the problems of representation of transcendental objects in the philosophical poetry and academic music. We analyze the semiotic paradox. The representation of abstractions is based on the practice of non icon-

[1] Статья написана по материалам доклада на XII Международной научной конференции «Семиозис и культура: языки, коды, практики» (Сыктывкар, 27—28 мая 2016 г., Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина).

© Бразговская Е. Е., 2016

ic mapping (impossibility of iconic image). On the other hand, all acts of intellectual knowledge involve the mental image, created by the icon-type scheme. So mental visualization function as the reverse side of verbal and audio codes.

Keywords: *abstract objects, stylistic reduction, mental visualization, Arvo Pärt, Czeslaw Milosz.*

Предварительные замечания

Проблемная ситуация статьи связана с аксиомой о дополнительности семиотических кодов в актах репрезентации мира. В частности, это положения Ю. Лотмана и В. Налимова об обязательности вербальной медиации в процессах восприятия визуальных текстов и музыки. Если визуальный образ обеспечивает чувственное познание, то вербальный знак запускает механизмы логической категоризации и символизации. В этом контексте рассматривается вопрос о репрезентации метафизических (сакральных) объектов, которые традиционно относятся исключительно к интеллектуально постигаемым сущностям. Как в этом случае действует семиотическая аксиома о дополнительности языков культуры? В статье обосновываются положения о том, что акт интеллектуального познания-вербализации обязательно включает в себя ментальный пространственный образ, создаваемый по типу иконы-схемы, и, следовательно, ментальные визуализации функционируют в качестве оборотной стороны вербального кодирования.

Говоря о метафизических объектах, я обхожу стороной философский спор об универсалиях. В пространстве дальнейших рассуждений совершенно неважно, обладают ли эти «объекты» автономным от человека бытием (позиция средневековых философов-реалистов)[1] или являются только конструкциями человеческого интеллекта (дискурс философского номинализма). Значимо только то, что они имеют отношение к «небожественному сакральному» и актуализируют изначальное значение слова *religio* как связи человека с тем Нечто, с которым он связан вне теологической мысли и религиозного культа

[1] Так, Х. Л. Борхес утверждает автономность *розы роз — розы как таковой*: Та роза,/ Которая вне тленья и стиха, /<…>/ Любого сада на любом закате, <…>/ Единая вовеки роза роз («Роза»). Борхес Х. Л. Собрания сочинений: в 3 т. / пер. с исп. Б. Дубина. Рига: Полярис, 1994. Т. 3. С. 12.

[5, с. 13—14; 2, с. 725]. С точки зрения философской антропологии в человеке «имманентно заложенно чувство сакрального». Отсюда неослабевающий интерес культуры к «сакральным идеям» [5, с. 14].

Работа выполнялась в рамках когнитивно-семиотической парадигмы: дискурсивного пространства общей семиотики, философской метафизики, визуальнных исследований (*visual studies*). Нельзя отрицать, что познание даже нематериальных объектов (идей) требует их выраженности в знаках языков культуры. Вот почему семиотическая аксиома *существовать — значит быть знаком* [7] приложима и к случаям «интеллектуального эмпиризма» [1, с. 29]. Говоря об объектах идеальной онтологии, мы на самом деле работаем с эпифаниями как символическими формами мышления об абстракциях [4; 9, с. 11].

В изучении природы сакрального и механизмов его репрезентации «научная и философская рефлексия сливается с литературным и художественным творчеством» [5, с. 9]. Визуальные образы, возникающие в процессе репрезентации сакральных смыслов, будут рассматриваться в двух языках культуры — литературе и академической музыке. Для анализа выбран ряд философско-художественных текстов польского поэта Чеслава Милоша (1911—2004), Иосифа Бродского (1940—1996) и канон для струнного оркестра и колокола «Cantus in Memoriam Benjamin Britten» («Cantus памяти Беджамина Бриттена») — сочинение современного эстонского композитора Арво Пярта (род. 1935). Музыка и литература относятся к знаковым системам временно́го (непространственного) кодирования информации, где первичное линейное восприятие текста дополняется ментальным конструированием пространственного образа. Указанные сочинения объединяет интенция их создания — авторская установка на поиск «исходных» точек бытия, стремление привести множественность мира к общему знаменателю.

Глаз и Язык: вербальная интерпретация как оборотная сторона визуального образа

У Милоша и Бродского (видимо, вслед за У. Уитменом) представлено интуитивное, но при этом абсолютно продуманное представление о том, что не столько образ следует за словом, сколько слово является «ответом» на визуальный знак:

My voice goes after what my eyes cannot reach. <…> Speech is the twin of my vision (W. Whitman. «Leaves of Grass»).

Глаз воспринимает телесность мира — формы вещей, их цвет, характер локализации в пространстве. Хорошие поэты всегда замечают вещи[1]. Малые голландцы, фотография, кино, — пишет Милош, — учат нас тому, что вещи подобны мыслящим субстанциям или даже являются таковыми и потому требуют интенсивного восприятия и воплощения в знаке [17, с. 90].

«Набережная неисцелимых» И. Бродского может быть прочитана в том числе и как учебное пособие по *visual studies*. Подобно художнику, поэт, обладая «свойством мимикрии»[2], расширяет для нас пространство видимого. Восприятие мира начинается с «включения сетчатки», когда «глаз предшествует перу» [3, с. 111]. Слово — только знак для того, что глаз ранее уже выделил в пространстве. Так вербальный текст приобретает свойство, именуемое окуляцентризмом, или речевым зрением.

Венеция — город для глаз, здесь у всего общая цель — быть замеченным. Здесь глаз обретает самостоятельность и «тело считает себя только транспортным средством для глаза». В итоге человек становится тем, что и как он видит. Тогда, — делает вывод Бродский, — вербальный язык может быть следствием визуального опыта [3, с. 116, 128, 151]. Глаз с помощью слова репрезентирует не только и не столько видимое, сколько находящееся за границами непосредственного наблюдения. Для Бродского это красота как таковая. Красоту Венеции (её архитектуру, воздух, цвет и свет) отражает вода. Возможно, вода — глаз самого мира. Эти отражения видит наш глаз, и на следующей ступени восприятия они перекодируются в вербальные знаки. Два зеркала — вода и язык — словно очищают красоту от самой Венеции, оставляя в осадке красоту как таковую (Бродский допускает возможность процедить воду для обладания отражениями). И здесь миметическое зрение поэта обращается в немиметическое.

[1] «Good writers notice things». – Pinsky R. The Art of Noticing. In: Robert Pinsky Poetry Forum. URL: https://robertpinsky.wordpress.com/2014/05/28/the-art-of-noticing/comment-page-5/

[2] Здесь и далее концептуальные термины-понятия И. Бродского будут воспроизводиться по этому изданию, но без указания страниц.

У позднего Милоша так же: глаз — первый инструмент постижения мира, и наука видения предшествует поэзии. В «Придорожной собачонке» Бог, подобно оператору, переключает режимы наблюдения, позволяя поэту видеть мир последовательно глазами бабочки, ящерицы и случайных прохожих. И тогда приходит понимание: поиски одного универсального и истинного для всех образа мира бессмысленны, поскольку мир является для всех существ в различном обличье [17, с. 84—85]. Однако в «Доме философа» [18] человеческий глаз возводится до универсального Абсолютного Свидетеля: Бога или объектива кинокамеры. Как первый, так и вторая позволяют создавать панорамные оттиски мира независимо от какого-либо индивидуального видения. Как же откликается на этот взгляд из-под купола небес (взгляд глазами Бога) вербальный язык? Перечнями-списками всего видимого. Стебли растений, женщина в зелёной шляпе и голова спящей женщины, свечи на террассе буддийского храма, книги, вóйны, игры, объятия — всё это «переливающаяся через край множественность видимого», множество всех множеств вещей. Так грамматика языка в стремлении упорядочить всё существующее изымает из мира его телесность.

Слово, направленное на вещь, не отображает её. В этом процессе индексируется только понятие как представление о классе. «Наши описания подобны каталогу именований». Каждая попытка назвать, то есть вобрать мир в слова, — это «как будто» называние, а на самом деле — возвращение в ограду грамматических форм [17, с. 11]. Об этом же поэт и переводчик Милоша Р. Хасс. Слово подчёркивает отделённость человека от мира индивидуальных (вот этих) вещей, становясь элегией для своего означаемого:

A word emphasizes our separation from the particulars <…> a word is elegy to what it signifies <…> (R. Hass. «Meditation at Lagunitas»).

Но одновременно именно эти характеристики языка, который даже вне интенции человека «очищает» визуальный образ мира от телесности, запускают механизм немиметического зрения — символизации. Всё, что принадлежит «другому» измерению, может быть репрезентировано только «чистыми знаками», создаваемыми вне субъективности и эмоциональной оценки говорящего. Именно

так Милош пишет о лице безымянной девушки в парижском метро («Esse»). В первом же предложении нивелируется (возводится к классу) сама её индивидуальность: «в ошеломлении я вглядывался в её лицо» — но чьё? Глаз поэта начинает фиксировать высокий лоб, слегка курносый нос, но сразу приступает к «редукции» визуальных характеристик: линия подбородка теперь только индексируется, её рисунок выносится за скобки описания. А затем лицо трансформируется в «идеальную форму», которую (если бы это было возможно!) надо вобрать в себя, чтобы, обладая ею в ментальном опыте, перемещать в пространстве и времени на пятнадцать лет назад, на тридцать лет вперёд [16, с. 435].

Милош видит мир, вывернутый на левую сторону, где за вот этой сорокой — сорочесть, где линия живёт вне вещного воплощения, где, как у И. Бродского, существует «точка, оставшаяся от угла», спасённая от предметности и необходимости быть локализованной. Те же процессы дематериализации ещё ранее, в начале XX века, зафиксированы в искусстве визуальных форм. Квадрат К. Малевича существует «по ту и эту сторону реальных обстоятельств» [8], а В. Кандинский говорит о точке и линии как первоатомах, которых вполне достаточно для рождения искусства [6].

Арво Пярт: двери к summa summarum

Сочинение «Cantus in Memoriam Benjamin Britten»[1] стало откликом на смерть британского композитора 4 декабря 1976 года. Это элегическая медитация на тему истока всего сущего, написанная в форме строгого канона (*cantus firmus*). Стилистические и интеллектуальные пресуппозиции этого сочинения — литургическая музыка и философская метафизика Средневековья. Обращение к истокам европейской традиции созерцательности у композитора связано с поисками ответов на сокровенные вопросы о сущностных основаниях музыки, индивидуальной жизни и человеческой истории в целом. Пярт отмечал: «в наиболее сложные периоды жизни («in my dark hours») я всё чаще осознавал, что многообразие форм мира не имеет такой значимости, какой обладает некая исходная точка гене-

[1] Далее везде — «Cantus».

зиса. Когда я стал слушать григорианские хоралы и изучать технику *cantus firmus*, я осознал, что эта совершенно новая для меня система музыкального мышления предполагает подчинение жёстким правилам, одновременно позволяя обрести внутреннюю свободу. И у меня возникло ощущение, словно в меня вливают новую кровь» [10, с. 50].

Напряжённому и интенсивному постижению полифонических техник Средневековья Пярт посвятил несколько лет. Формально это были годы композиторского «молчания», когда он практически ничего не писал. Изучение литургической музыки и философско-христианской традиции созерцания стало духовным опытом, не связанным напрямую с религиозностью. Итог контемпляции — обретение немиметического зрения как особой формы постижения того, что реально не дано в восприятии, поскольку недоступно органам чувств, но именно поэтому и не «искажается» языком и субъективностью человека.

Пярту принадлежат слова о том, что в поисках совершенства (первоатомов гармонии) следует просто «упразднить всё ненужное». «Редукция всего» (то есть социальных, политических, культурных контекстов, атрибутов вещей и др.) — «это двери к красоте, идеальной *summa summarum*, к чрезвычайно сложной и в то же время простой сущности, с которой связан каждый из нас» [10, с. 13, 82, 95]. Эту идею Пярт актуализировал в семиотическом коде, в прямом смысле основанном на редукции-уменьшении репрезентативных инструментов музыки. В «Cantus» их всего три: канон как композиционная форма, гамма и трезвучие[1].

Идея сакрального актуализируется на уровне формальной структуры «Cantus». С семиотической точки зрения канон символизирует единство, остановленное время, бесконечность. Основанием этой формы, возникшей в позднем Средневековье, выбирается принцип непрерывной иконической имитации, когда последовательно в игру включаются всё новые участники[2], воспроизводящие мелодическую линию первого голоса как своего «вождя» [11; 13; 14]. Таким образом,

[1] Гамма и трезвучие – инструменты *tintinnabuli* – авторской композиционной техники, позволяющей, по словам А. Пярта, достигать «идеальной чистоты и прозрачности выражения».

[2] В «Cantus» имитирующий канон создаётся пятью участниками: первые и вторые скрипки, альт, виолончель, контрабас.

канон — это рекурсивная самовоспроизводящаяся структура. В качестве её семиотических аналогов в других языках культуры упомяну риторический приём замкнутого круга: *А есть А есть А* (алгоритм текста Г. Стайн «роза есть роза есть роза»). А в архитектуре — это внутренняя колоннада собора, где одинаковые элементы, формально существуя в одновременности, открываются взгляду последовательно.

Темой для иконической имитации в «Cantus» выбран нисходящий ля-минорный звукоряд, или гамма — аналог геометрической прямой. Пярт определяет эту тему как М-голос (мелодический). В рекурсивный механизм воспроизведения заложены усложнения, касающиеся пространственно-временно́го расширения исходных параметров темы. При каждом её проведении (с интервалом в такт) нисходящий звукоряд охватывает всё больший диапазон. Увеличиваясь на тон, тема занимает всё больше места в пространстве. Одновременно каждая её последующая копия спускается в два раза медленнее предыдущей, расширяя временну́ю составляющую звукового континуума — символизируя умирание человека, замедление времени его жизни вплоть до остановки[1].

С той же геометрической точностью звуковое пространство текста размечено и по вертикали. Если горизонталь — это пять последовательно вступающих нисходящих линий различной звуковой протяжённости, то их соположение по вертикали составляет второй первоэлемент музыки: трезвучие (Т-голос). По существу, это всё тот же звукоряд, но редуцированный до опорных звуков. Непрерывное звучание трезвучия, по замечанию композитора, сходно с обертонами колоколов и голосами ангелов. Отсюда и название стиля — *tintinnabuli* — колокольчики. Два голоса (гамма и трезвучие) существуют по принципу дополнительности, образуя бинарную структуру, где М-голос есть знак земного человеческого несовершенства, а Т-голос символизирует небесное измерение жизни — дарованное свыше прощение [15, с. 19, 96; 10, с. 54, 148—149].

[1] Такой вид канона носит название мензуральный, или пропорциональный, и технически он наиболее сложный для написания. Возникновение мензуральных канонов связывают прежде всего с Нидерландской полифонической школой XV—XVI вв. — творчеством Йоханнеса Окегема (1425/30—1497), Якоба Обрехта (1450—1504), Жоскена Депре (1440—1521), Филиппа де Монте (1521—1603), Орландо Лассо (1532—1594).

Сделаю промежуточный вывод. Сакральное как пространство ненаблюдаемых идей нельзя репрезентировать через знаки, интерпретируемые в категориях дискретности и локальности. Вот почему персонажами «Cantus» выбраны первоэлементы музыкальной грамматики — гамма и трезвучие, обладающие наименьшим иконическим потенциалом. Сама их неизобразительная природа уже предполагает немиметический и эмоционально однообразный характер сочинения. Так математически просчитанная и аскетически «стерильная» форма cantus firmus (звуковой план выражения, где синтаксис доминирует над семантикой), становится знаком умопостигаемой вневременной красоты (план вербальной интерпретации). И эта структура достраивается до триады, дополняясь визуальным образом. Тема канона отражается в своих имитациях как «зеркало в зеркале»[1], а в партитуре сочинения отчётливо виден перпендикуляр пересечения горизонтальных звукорядов с вертикалью трезвучий.

Заключение

Прагматический аспект репрезентации абстракций — это расширение пространства человеческого существования: выход за границы физической реальности в мир идей, универсалий. Одновременно это и вопрос совершенствования интеллекта и языков, на которых мы говорим о мире. В процессе размышления о метафизических объектах языки культуры сталкиваются с проблемой *qualia*: трудностями с репрезентацией свойств, которых мы не можем познать в эмпирическом опыте. И это «ставит нас почти в агностическую позицию: можем ли мы вообще узнать про него (мир) что-то, можем ли мы доверять нашему мозгу и его языкам — от математики до искусства, включая, конечно, и язык вербальный?» [12, с. 12, 67].

Во всех языках культуры процесс репрезентации абстракций связан с редукцией плана выражения: использованием минимального числа инструментов отображения. Так происходит «освобождение» материи (вербальной, звуковой или воспринимаемой глазом) от какой-либо изобразительности, что переводит восприятие

[1] Сочинение Арво Пярта «Spiegel im Spiegel» («Зеркало в зеркале», 1978) для скрипки и фортепиано.

в план символизации, немиметического зрения. И здесь рождается парадокс. В поэтике трансцендентного отсутствие иконической картинки компенсируется ментальным пространственным образом. Невозможность актуализации в знаках свойств метафизических объектов замещается представлением об их возможной пространственной конфигурации. Любой акт восприятия связан с телесностью человека, опосредован ею. И потому в процессе познания абстракций визуальный образ, столь значимый для адаптации к миру, не исчезает как таковой, а приобретает иную онтологию. Визуальные, вербальные, аудиальные формы репрезентаций включают по принципу дополнительности ментальные пространственные образы. У Пярта — это визуальность партитуры, строго размеченной по вертикали и горизонтали, или тема канона, аналогичная геометрической прямой. У Бродского и Милоша — представление о невидимой, но чёткой границе, соединяющей мир физических и идеальных форм.

В итоге не только в когнитивистике, но и в искусстве мы сталкиваемся с феноменом зеркальных систем [12, с. 70]. Воспринимаемая глазом красота видимого отражается в умопостигаемом геометрическом образе. И это позволяет человеку ощущать «присутствие» красоты невидимого.

* * *

1. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / пер. с англ. А. Олейникова и др. М.: Европа, 2007.

2. Бавильский Д. До востребования: беседы с современными композиторами. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014.

3. Бродский И. Набережная неисцелимых: эссе / пер. с англ. Г. Дашевского. СПб.: Азбука-классика, 2006.

4. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

5. Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: Изд-во РГГУ, 2012.

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2005.

7. Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка / пер. с англ. А. В. Кезина // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. № 6. 1993. С. 11—26.

8. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 2000. Т. 3.

9. Неретина С., Огурцов. А. Пути к универсалиям. СПб.: Изд-во РХГА, 2006.

10. Пярт А. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014.

11. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. URL: http://www.kholopov.ru/canon/canon.html (см. 02.02.16).

12. Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М.: Языки славянской культуры, 2013.

13. Bourne J., Kennedy M. Cantus firmus // The Concise Oxford Dictionary of Music. 1996. URL: http://www.encyclopedia.com> (18.03.16).

14. Boutenef P. Arvo Pärt: Out of Silence. London: St Vladimirs Seminary, 2015.

15. Hiller P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002.

16. Miłosz Cz. Poezje. Warszawa: Czytelnik, 1988.

17. Miłosz Cz. Jasności promieniste i inne wiersze. Zeszyty Literackie. Warszawa-Paris: Wyd-wo Fundacja Zeszytów Literackich, 2005.

18. Miłosz Cz. Dom filozofa // Miłosz Cz. Wiersze wszystkie. Kraków: Znak, 2011. S. 1039—1041.

19. Pinsky R. The Art of Noticing // Robert Pinsky Poetry Forum. URL: https://robertpinsky. wordpress.com/2014/05/28/the-art-of-noticing/comment-page-5/

УДК 81’44

В. В. Катермина

Языковая личность автора в художественном тексте

Статья посвящена рассмотрению особенностей функционирования языковой личности автора в художественном тексте. Постижение сути языковой личности автора является определением тех путей, посредством которых происходит реализация идиолектных и идиостилевых авторских интенций. В статье подчеркивается, что авторская языковая личность — вид полноценного представления личности творца, вмещающий в себя и психический, и социальный, и этический компоненты, но преломленные через его язык, дискурс его текстов.

Ключевые слова: *языковая личность, автор, художественный текст, идиолект, идиостиль, картина мира, культура.*

V. Katermina. Language personality of an author in a literary text

The article is devoted to the description of peculiarities of a language personality of an author in a literary text. The offered approach of studying the language personality of an author singles out the ways by means of which the realization of idiolectic and idiostlystic intentions can happen. The idea of the language personality as a full representation of a personality of a creator including psychic, social and ethical components interpreted through the language and discourse of the texts is considered to be the basic idea.

Keywords: *language personality, author, literary text, idiolect, idiostyle, picture of the world, culture.*

> *Художественное произведение — единая эстетическая система, художественная реальность, и только в ее пределах в полной мере возможно постижение соотношения слова и мысли художника, а следовательно, индивидуальности авторского словоупотребления.*
>
> *Б. А. Ларин*

Тенденция к гуманизации, затронувшая в последние десятилетия практически все науки, не могла обойти стороной и языкозна-

© Катермина В. В., 2016

ние. Лингвистическая прагматика сделала основным объектом исследования фигуру говорящего. Нельзя познать сам по себе язык, не выйдя за его пределы, не обратившись к его творцу, носителю, пользователю — к человеку, к конкретной языковой личности.

Идея языковой личности пронизывает все аспекты изучения языка и разрушает границу между дисциплинами, изучающими человека, поскольку нельзя изучать человека вне его языка. Постигая родной язык, человек постепенно знакомится с богатством и разнообразием окружающего мира от конкретных предметов, элементарных норм поведения до абстрактных понятий и закономерностей мироздания. Человек формируется как личность, лишь приобщившись к культуре и принимая участие в социальной деятельности и развитии языка. Как известно, именно человек, личность творит культуру и живет в ней. Именно в личности на передний план выходит социальная природа человека, а сам человек выступает как субъект социокультурной жизни. Поэтому личность должна рассматриваться в перспективе культурной традиции народа, этноса, так как для рождения человека в человеке необходим культурно-антропологический прототип, который формируется в рамках культуры.

Личность как совокупность социально значимых духовных и физических качеств индивида в лингвистическом аспекте рассматривается как речевая, идиолектная личность, личность коммуникативная и личность языковая, этносемантическая. Под речевой личностью понимается человек — носитель речи, обладающий способностью к использованию языковой системы в целом в своей деятельности [6, с. 3; 4, с. 1; 5, с. 3]. Языковая личность трактуется также как «совокупность особенностей вербального поведения человека, использующего язык как средство общения — личность коммуникативная» [22, с. 64]. Под личностью собственно-языковой может пониматься закрепленный преимущественно в лексической системе языка базовый национально-культурный прототип носителя определенного естественного языка, составляемый на основе мировоззренческих установок, ценностных приоритетов и поведенческих реакций, отраженных в словаре [11; 16].

Личность вообще, по образному определению Н. Ф. Алефиренко [1], рождается как своеобразный «узелок», завязывающийся в сети взаимных отношений между членами конкретного этнокультурного

сообщества в процессе их совместной деятельности. Иными словами, основным средством превращения индивида в языковую личность выступает его социализация, предполагающая три аспекта: а) процесс включения человека в определенные социальные отношения, в результате которого языковая личность оказывается своего рода реализацией культурно-исторического знания всего общества; б) активная речемыслительная деятельность по нормам и эталонам, заданным той или иной этноязыковой культурой и в) процесс усвоения законов социальной психологии народа. При становлении языковой личности особая роль принадлежит второму и третьему аспектам, поскольку процесс присвоения той или иной национальной культуры и формирование социальной психологии возможны только посредством языка. Лингвокультурная личность — закрепленный в языке (преимущественно в лексике и синтаксисе) базовый национально-культурный прототип носителя определенного языка, составляющий вневременную и инвариантную часть структуры личности.

Ю. Н. Караулов в структуре языковой личности выделяет три уровня: вербально-семантический, предполагающий для носителя нормальное владение естественным языком; когнитивный, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную картину мира, отражающую иерархию ценностей; и прагматический, заключающий цели, мотивы, интересы и национальности [17, с. 5]. Основное место в этой структуре принадлежит ценностям, представляющим «личностно окрашенное отношение к миру» [13, с. 120]. Эти ценности, состоящие из культурных доминант, образуют «ценностную картину мира» [16], которая и создает определенный тип культуры, существующий в том или ином языке.

Языковая личность характеризуется не только степенью владения языком, но и выбором — социальным, личностным — языковых средств различных уровней, а также видением мира, определяемым языковой картиной, сложившейся в данном языке. Кроме того, говорящий создает свою собственную языковую картину мира, которая становится основой разнообразных авторских приращений значений языковых единиц — «значений говорящего». Положение о создании «значений говорящего» особенно актуально, когда речь идет о творце художественного текста — большом художнике, который чувству-

ет «странный смысл слов» (Ю. Тынянов) и строит на основе этих «колеблющихся» «мерцающих» значений смысловую основу текста.

Мы разделяем мнение Е. В. Брысиной о том, что языковая личность, живущая на определенной территории, входящая в состав данной социальной культурной общности и активно участвующая в коммуникативном процессе, стоит в центре внимания художественного текста, одновременно оказывая определенное влияние на формирование его смысловой структуры [8].

Проблема определения понятия «языковая личность» обостряется при выборе текста художественного произведения объектом лингвистического исследования. Возникающий при этом круг вопросов связан с соотношением понятий «языковая личность», «автор», «образ автора». Можно сделать вывод, что автор, конкретный индивид, творя художественное произведение (вступая в коммуникацию, т. к. художественное произведение существует для читателя и реализует авторскую потребность в общении), креатирует свой образ, возможно, даже не осознавая этого. Каждое художественное произведение содержит образ автора, который демонстрирует то или иное представление об индивиде, его написавшем. «Сокровенная тайна воздействия художественных образов на писателя как раз и состоит в восприятии их как лиц вполне реальных, как лиц, взятых прямо из жизни» [17, с. 30]. Таким образом, автор как индивид, интериоризировавший определенную партитуру национального языка, на котором написано художественное произведение, представляет собой определенную языковую личность.

Сложность изучения языковой личности автора состоит в том, что писатель выступает в своих произведениях не как единая целостная языковая личность, а как множество говорящих и понимающих личностей. В этом случае речь идет не о языке индивидуальности, а о языке соответствующей эпохи [3]. Индивидуальный языковой колорит определяется «характером отображаемой автором действительности, особенностями избираемой тематики, специфическими чертами персонажей», однако «тезаурус личности, как способ организации знаний о мире, имеет явно выраженную тенденцию к стандартизации его структуры, к выравниванию ее у разных членов говорящего на одном языке коллектива, при одновременном произволе в способах ее субъективации, индивидуального присвоения» [17, с. 172].

Мы считаем, что сущностные особенности языковой личности писателя можно выразить двумя положениями: во-первых, языковая личность писателя-творца индивидуализирована, во-вторых, она существует не в вакууме, а в рамках национальной картины мира и может реализовать индивидуальные черты только на общем концептуальном фоне.

Исследуя язык писателя или отдельного его произведения с целью выяснить, что представляет собой этот язык в отношении к господствующему языковому идеалу, характер его совпадений и несовпадений с общими нормами языкового вкуса, мы тем самым «вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего» [10, с. 237].

Проблема авторского видения картины мира, по мнению Д. М. Поцепни, должна решаться с учетом трех аспектов:

1. Важнейшие художественные идеи и понятия цикла в их словесной реализации. Этот аспект подразумевает выявление: а) мотивов; б) градации мотивов; в) ключевых слов; г) семантических полей эстетически действенных слов; д) «соотнесенности с философскими и литературно-эстетическими исканиями порубежной эпохи» [21, с. 227].

2. «Образ языка» произведения. Второй аспект подразумевает: а) описание лексики «цветообозначения», т. е. «цветописи» писателя; б) отношение автора к тропам, т. е. «к системе характерных для него тропов в соотношении с теми пластами лексики, которые окажутся вовлеченными в образные контексты» [21, с. 233] (лексика быта, сравнения, эпитеты и т. д.).

3. Эмоциональный тон повествования подразумевает «характеристику эмоционально-оценочного компонента авторской картины мира» [23, с. 241].

Языковая личность писателя формируется под влиянием констант, поэтому они находят свое выражение в художественном тексте. «В любом художественном тексте встречаются слова, несущие дополнительную смысловую нагрузку, окруженные особым коннотативным ореолом и нередко получающие символическую функцию» [2, с. 525].

Выявление эстетически действенной лексики в художественной речи писателя связано с осмыслением идейного содержания его творчества.

Важно отметить, что в процессе анализа языковой личности писателя необходимо учитывать и позицию автора по отношению к изображенному, которая должна определяться по тому, как «изображена наружность, дает ли автор цельный трансгредиентный образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев. Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его» [3, с. 208].

Разрабатывая принципы исследования языковой личности автора, Ю. Н. Караулов обращается к его словоупотреблению. Он выделяет ключевые слова-темы по двум критериям: «частоте употребления и развертыванию вокруг них в тексте наиболее крупных семантико-тематических групп лексики», объединяющих метафорические и метонимические обозначения, контекстуальные антонимы, тематически развивающие какую-либо идею слова [17, с. 81].

Языковая личность писателя реализуется в художественном тексте. Художественное произведение всегда отмечено авторской индивидуальностью, его индивидуальным стилем, получившим название идиостиля. Авторская индивидуальность проявляется прежде всего в организации текста по принципу индивидуальной образности [7, с. 132—133]. Именно индивидуальная образность «делает словесное произведение произведением искусства» [25, с. 17]. Поскольку «изобразительная функция образности сочетается с когнитивной (познавательной)… образные средства актуализируют стоящие за языковыми единицами концептуальные структуры и конденсируют знания о мире» [19, с. 77].

В процессе создания художественного текста автор стремится запечатлеть актуальное для него содержание, личностный смысл. Основой творческого акта является мыслительный процесс. Таким образом, реалии, предметы служат для него мотивом, а результатом является фиксация вышеупомянутого личностного смысла в языковых единицах.

Мы предполагаем, что постижение сути языковой личности автора, раскрывающейся в языке художественной литературы, — это

в первую очередь определение тех путей, посредством которых происходит реализация идиолектных и идиостилевых авторских интенций.

В. В. Леденева дает следующее определение понятия идиолекта: «Идиолект — языковые составляющие в их функциональном применении, а следовательно, в горизонтальных связях, которые эксплицируют семантику языковых единиц в контексте и обнаруживают знание языковой личностью законов синтагматики и парадигматики, действующих в языке, необходимых в текстообразовании» [18, с. 84].

В современной лингвистике понятие идиолекта соотносимо с понятием идиостиля. В теории художественной литературы различие между ними в общем виде состоит в следующем. Под идиолектом определенного автора понимается вся совокупность созданных им текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке). Следует учитывать в полной мере и подход Л. А. Новикова, определяющего идиостиль как всю «совокупность языковых выразительных средств автора» [20, с. 56]. В работах С. Т. Золяна, рассматривающих этот подход, доминанта понимается как «фактор текста и характеристика стиля, изменяющая обычные функциональные отношения между элементами и единицами текста. <...> Предполагается, что поэтический идиолект может быть описан как система связанных между собой доминант и их функциональных областей» [15, с. 56].

Среди многообразия точек зрения на соотношение таких понятий, как поэтический язык, поэтический текст, поэтический идиостиль и идиолект, современные ученые выделяют два основных подхода. Первый состоит в том, что идиолект и идиостиль считаются соотносящимися между собой как поверхностная и глубинная структуры в описаниях типа «Смысл — Текст» или же образующими триаду «Тема — Приемы выразительности — Текст» [14]. Представленное на поверхности множество связанных между собой языковых факторов, составляющих идиолект, уходит функциональными корнями в «языковую память» и «генетику лингвистического мышления» автора и в результате оказывается сводимым к иерархической системе инвариантов, организующих так называемый поэтический мир ав-

тора. По В. П. Григорьеву, «описание идиостиля должно быть устремлено к выявлению глубинной семантической и категориальной связности его элементов, воплощающих в языке творческий путь поэта, к сущности его явной и неявной рефлексии над языком» [12, с. 35]. Объединяющую все описание характеристику языковой личности поэта В. П. Григорьев называет «образом автора идиостиля» по естественной аналогии с идеями В. В. Виноградова и М. М. Бахтина. При этом в описании выделяется не только направление «идиолект — идиостиль», имеющее свою систему правил перехода, но и направления «текст — идиолект» и «язык — идиолект».

Вторая тенденция развития научной мысли выражается в предпочтении функционально-доминантного подхода при целостном описании идиостиля. Основы данного подхода были заложены в трудах Ю. Н. Тынянова, а также Л. С. Выготского.

В целом современные исследователи исходят из противопоставления «язык — его индивидуальная модификация», и с этой точки зрения «идиолект/идиостиль» рассматриваются в аспекте соотношений «язык/стиль». В этом плане идиостиль реконструируется по материалам идиолекта — совокупности языковых форм «индивидуального говорения» [12]. Следует также принимать во внимание отношение между идиостилем и идиолектом как целое — часть, обозначенное в следующей дефиниции: «индивидуальный язык, идиолект, характеризуется как важнейшая составляющая индивидуального стиля, или идиостиля» [9, с. 171]. Особую совокупность таких форм представляют собой средства выражения оценочного значения в идиостиле писателя.

Таким образом, подводя итоги, укажем, что под языковой личностью мы понимаем совокупность способностей и характеристик человека, обусловливающих создание и восприятие им речевых произведений, языковую компетенцию, характеризующуюся глубиной и точностью отражения действительности, степенью структурно-языковой сложности, при этом интеллектуальные характеристики языковой личности выдвигаются на первый план. Авторская языковая личность является видом полноценного представления личности творца, вмещающим в себя и психический, и социальный, и этический, и другие компоненты, но преломленные через его язык, дискурс его текстов.

* * *

1. Алефиренко Н. Ф. Этноязыковое кодирование смысла и культура // Филология и культура: матер. 2-й Междунар. науч. конф. Тамбов, 2001. Ч. 2. С. 82—84.

2. Арутюнова Н. Д. Символика уединения и единения в текстах Достоевского // Язык и культура. Факты и ценности. М.: Языки славянской культуры, 2001.

3. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.

4. Богин Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Л., 1984.

5. Богин Г. И. Типология понимания текста. Калинин: КГУ, 1986.

6. Богин Г. И. Уровни и компоненты речевой способности. Калинин: КГУ, 1975.

7. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2004. Ч. 2.

8. Брысина Е. В. Языковая личность и знаковая семантика // Языковая личность: проблемы обозначения и понимания: тез. докл. науч. конф. Волгоград: Перемена, 1997. С. 24—25.

9. Виноградов В. А. Идиолект // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.

10. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959.

11. Воркачев С. Г. Безразличие как этносемантическая характеристика личности: опыт сопоставительной паремиологии // Вопросы языкознания. 1997. № 4. С. 115—124.

12. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М.: Наука, 1983.

13. Гуревич А. Я. Философия культуры. М.: Просвещение, 1995.

14. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М.: Прогресс-Универс, 1996.

15. Золян С. Т. От описания идиолекта — к грамматике идиостиля (на материале поэзии Л. Мартынова) // Язык русской поэзии XX века: сб. научн. трудов. М.: Наука, 1989. С. 238—259.

16. Карасик В. И. Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность // Филология — Philologica. Краснодар: КубГУ, 1994. С. 2—7.

17. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.

18. Леденева В. В. Особенности идиолекта Н. С. Лескова: средства номинации и предикации: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2000.

19. Николина Н. А. Филологический анализ текста. М.: Academia, 2003.

20. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990.

21. Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997.

22. Сухих С. А., Зеленская В. В. Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализаций. Краснодар: Изд-во Краснодар. гос. ун-та, 1997.

23. Сухих С. А. Принципы и методы интегративного подхода в лингвистике // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Научно-методический семинар «Textus»: сб. ст. Вып. 6. Раздел 1. Общие методологические проблемы филологии. СПб.: Ставрополь, 2001. С. 37—45.

24. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

25. Шмелев Д. Н. Слово и образ. М.: Наука, 1964.

УДК 821.161.1

А. А. Лысов

Солярный комплекс мотивов в творчестве Н. А. Клюева

В статье рассматривается один из наиболее значимых в творчестве Н. А. Клюева мотивных комплексов — солярный. В основе этого комплекса варьируются два солярных мотива: мотив гибели солнца и заклинательный мотив величания солнца. Оба мотива тесно взаимосвязаны и несут в тексте Клюева определенную функциональность.

Ключевые слова: *лирический герой, солярный мотив, солярная образность, солярный культ, осень, зима, вечер, ночь.*

© Лысов А. А., 2016

Lysoff A. A. A Solar Complex of Motives in the Poetic Creation of N. A. Kluev

The article considers one of the most important motive complexes in N. A. Kluev's poetic creation — a solar complex of motives. Two varying solar motives constitute the base of this complex: the motive of the sun's death and the spell motive of praising the sun. Both motives are closely interconnected with each other and perform in Kluev's text certain functionality.

Keywords: *lyric hero, solar motive, solar imagery, solar cult, fall, winter, evening, night.*

Солярный комплекс мотивов имеет большое значение в творчестве Н. А. Клюева. Уже в ранних стихотворениях поэта дешифруется солярный мотив гибели солнца. Этот мотив у Клюева в целом представлен осенне-зимними образами, а также образами вечера-ночи. Е. И. Маркова справедливо утверждает, что в творчестве Клюева «излюбленным временем суток являются сумерки, вечер, ночь» [13]. Н. И. Толстой отмечал соответствие между суточным (сумерки, вечер, ночь) и годовым (осень, зима) временем в представлениях славян [17, с. 12].

Первое стихотворение Клюева «Не сбылись радужные грезы...» (1904) начинается мыслью об ожидании дня отрадного. Эта мысль повторяется в стихотворении «Где вы, порывы кипучие...» (1905): «Ждет вас, как светлого дня» [4, с. 80]. Мотив ожидания дня четко показывает, что действительное время стихотворения «Где вы, порывы кипучие...» — ночь.

Название ожидаемого «дня отрадного» возникает в стихотворении Клюева «Проснись!» (1905): «праздник воскресенья», «великий праздник обновленья».

В указанном стихотворении прослеживаются также реминисценции на стихотворения А. С. Пушкина «Зимнее утро» (1829) и И. З. Сурикова «Работники» (1875). В этих стихотворениях говорится о зиме и осени, что с мифологической точки зрения является временем «смерти» солнца. Вместе с тем стихотворение напоминает величальное заклинание, при котором еще только желаемое, ожидаемое явление изображается уже наступившим. Стихотворение «Проснись!» построено как заклинание-величание всеобщего воскресения.

Стихотворение «Гимн свободе» (1905) также обнаруживает заклинательную форму. Строки «Ушли безвозвратно в могильную сень / Враги животворной свободы. / Сегодняшний день без копья и меча / Сразил их полки легионы…» [4, с. 81] и другие рисуют образ наступившего радостного времени. Но это не утопический образ, а обрядовый, такой же, как в величальных обрядовых песнях, в которых «желаемое изображалось как действительное <...>. Участникам хоровода то, о чем они пели, хотелось бы увидеть в будущем, в реальности, и это будущее с целью приближения к настоящему изображалось уже свершившимся» [12, с. 44—45]. В стихотворениях «Проснись!», «Гимн свободе» и др. объектом такого величального изображения является новое светлое время, всеобщее воскресение, радостный день. Величально-заклинательные мотивы творчества Клюева составляют значительную часть солярного комплекса.

«Прославление милостыни», последняя песня цикла «Песни из Заонежья», представляет обрядовое величание семьи и дома: «Хозяину в дому, / Как Адаму во раю, / Детишкам в дому, / Как орешкам во меду!» [3, с. 71]. При этом христианская образность песни «Прославление милостыни» связана с солярным культом прославления возродившегося солнца. Ученые классифицируют величальные песни данного типа как песни-терем: «...наиболее распространенными величаниями семьи являются песни, которые А. Н. Розов назвал песнями типа “терем”: в них содержится “величание хозяйского дома, изображенного в виде трех сказочно богатых и красивых теремов, в которых живут хозяин, хозяйка и их дети, уподобляемые небесным светилам” <...> Смысл песен так объяснил В. И. Чичеров: “…Уподобление хозяев солнцу, месяцу, звездам входит в круг элементов обрядовых действ солнечного культа, сохранившихся в праздновании рождества — крещения; такое уподобление является наивысшей формой восхваления и пожелания благополучия и связано в самих истоках своих с новогодней обрядностью как обрядностью возрожденного солнечного светила” <...>. Более позднее осмысление целенаправленности этих песен под влиянием христианства породило новое сопоставление. Например, сравнивали: “Хозяин во дому — / Что Адам во раю, / А хозяйка во дому — / Что оладья во меду!” <...>» [12, с. 68]. Также у Клюева обращает на себя внимание характерное отождествление дома и рая.

Очевидно, что цикл «Песни из Заонежья» приурочен к солярному культу почитания солнца, в связи с чем дает указания на времена года. В 1-м стихотворении «Ах, вы цветики, цветы лазоревы...» предрекается гибель «свет-Миколушки» (в иносказательном плане — светила, солнца) от мороза, зимней стужи, в 5-м стихотворении «На малиновом кусту...» говорится, что «калинов мост в снежный кутается холст», и т. д. Последнее стихотворение цикла, как выяснилось, представляет величание возрожденному и обновленному солнечному светилу.

Замечание В. Г. Базанова подтверждает мысль о солярном обрядовом подтексте в клюевской христианской образности: «В стихах Клюева почти нет низших мифологических “персонажей” (леших, домовых, русалок), он почти не обращается к “быличкам”. Внимание поэта сосредоточено на самых древних культах (солнца, земли, воды, животных и растений), вернее — на их сращении с христианской мифологией» [8, с. 22].

В основе еще одного стихотворения «Свет неприкосновенный, свет неприступный...» (1920) также лежит обряд заклинания-величания. Это стихотворение изображает якобы наступление ожидаемого дня всеобщего воскресения, в том числе и как времени исцеления от болезней, которые подвергнуты заклятию: «И пленники — грызь, маета с лихорадкой / Завязаны в бабкин заклятый платок. // Не кашляет хворь на счастливых задворках <...> // Покинула гроб долгожданная мама, / В улыбке — предвечность, напевы — в перстах...» [4, с. 470]. «Бабкин заклятый платок» — это магический обрядовый текст Клюева, в котором заклинается зло.

Заклинательно-величальным является стихотворение «Солнце избу взнуздало...» (1921). Здесь изображается наступление райского времени, символом которого становится образ избы: «Солнце избу взнуздало — / Бревенчатого жеребца <...> // С Богом станем богами, / Виссонами шелестя!.. / Над олонецкими полями / Взыграло утродитя» [4, с. 483]. Заканчивается это стихотворение величальным заклинанием чаемого избяного царства: «И, внимая плескам великим, / Улыбается мать-изба, / А за печью лебяжьим криком / Замирает миров борьба» [4, с. 484].

Стихотворения «Проснись!», «Гимн свободе», «Прославление милостыни», «Свет неприкосновенный, свет неприступный...», «Солнце избу взнуздало...» представляют отчетливую заклинательно-величальную форму.

В 1908 году в стихотворениях Клюева возникает мотив жертвы у дерева. Фольклоризированный образ жертвы у дерева впервые вводится в стихотворении «Под плакучею ракитой…» (1908) и сразу же, как зачинный образ, связывается с солярным мотивом заката солнца.

Стихотворение начинается строками «Под плакучею ракитой / Бледный юноша лежал» [4, с. 95], заканчивается описанием финала данной ситуации: «Одинокая ракита / Тихо плакала над ним» [4, с. 96]. В основе образности стихотворения лежит прием психологического и эпического параллелизма. Умирание лирического героя сопровождается таким природным явлением, как заход солнца и завершение дня, и состраданием к герою природы (ракиты). Названные элементы поддерживают трагический тон стихотворения и этим значительно усиливают описание гибели главного героя. Образность стихотворения «Под плакучею ракитой...» фольклорная, но входит в общий евхаристический замысел поэтики Клюева: центральным символом стихотворения становится солярный мотив, который несет идею гибели-возрождения.

Стихотворения «Брачная песня» (1910, 1911) и «Святая быль» (1912) дают голгофский мотив мученической казни, которая осмысливается как освобождение из заточения в «телесной клети». В обоих стихотворениях заявлена символика причастия. Лирический герой обращается к божественному небесному началу — Христу («Брачная песня») и ангелам («Святая быль»). Слова лирического героя стихотворения «Брачная песня» напоминают заклинание-молитву: «Божий Сын, / Невидимый Учитель, / Изведи из мира тьмы наружной / Человека — брата своего!» [4, с. 134]. Эти строки стихотворения восходят к псалтыри, имеют ветхозаветную основу: «Выведи из темницы душу мою, чтобы мне славить имя Твое. Вокруг меня соберутся праведные, когда Ты явишь мне благодеяние» (Псалтырь, 141:7) [1, с. 593]. Очевидно, что темница — это иносказательное обозначение греховного, плотского начала, противопоставленного началу божественному и присутствующего как в самом человеке, так и в земном материальном мире в целом. Эта же темница тяготит и лирического героя стихотворения «Святая быль» (как и стихотворений «На припеке цветик алый...», «Брачная песня»). Следовательно, ветхозаветные истоки образа темницы как «телесной клети» [5, с. 98] («Святая быль») проясняются в поэтике стихотворения «Брачная

песня». Однако казнь, перед или во время которой исполняется именно 7-й стих 141-ого псалма царя Давида, остается пока загадочным местом стихотворения «Брачная песня». Что это за казнь с ее жертвами (в данном случае самим лирическим героем — Николаем Клюевым), отвечает старец Иосиф — один из литературных героев П. В. Мельникова-Печерского, его романа «В лесах»:

«Ангелы божии в небесах возликовали, егдавоню благоухания сожигаемых обоняли и песнь преподобных во временном сего мира огне слышали “Изведи из темницы душу мою, мене ждут праведницы” — вот что пели во пламени христовы исповедники» [6, с. 210].

Как видно, в стихотворениях «Брачная песня» и «Святая быль» выявляется аллюзия на старообрядческий огнепальный мотив. Лирический герой в начале и конце «Брачной песни» говорит одни и те же слова: «Белому брату / Хлеб и вино новое / Уготованы. / Помолюсь закату, / Надем рубище суровое / И приду на брак непозванный» [4, с. 133—134]. Значит, вся молитва в произведении обозначается как молитва к закату, скорее всего к умирающему солнцу, которое непременно воскреснет и на чье воскресение указывает евхаристическая символика.

Как известно, для старообрядцев в церковных обрядах богослужения и литургии важно было следование движению солнца. Нарушение этого единства солярного и богослужебного, неприемлемо, ересь. Аввакум обличал никониан: «в крещении явно духу луковому молиться велят… и около купели против солнца луково-ет их водит, такоже и церкви святя, против солнца же, и брак венчав, против солнца же водят, — явно противно творят, — а в крещении и не отрицаются сатоны» [2, с. 473].

А. И. Михайлов выделяет уникальную особенность Клюева: «Образ Аввакума проходит через всю его поэзию, к нему он обращается и в своих литературных размышлениях <...>. Аввакумовское слово входит в сознание поэта уже с самого раннего детства вместе с постижением грамоты: “Учился — в избе по огненным письмам Аввакума”. Собственную “автобиографию” Клюев создавал, несомненно, оглядываясь на “Житие” своего кумира» [14]. Это очень важное замечание. Связь с Аввакумом дешифруется уже в самых первых стихотворениях Клюева. Подтекст этих стихотворений осенне-зимний. Образ зимы как символа времени церковных реформ Никона за-

дан и в «Житии протопопа Аввакума»: «В памети Никон пишет: “Год и число. По преданию святых апостол и святых отец, не подобает во церкви метания <земных поклонов>творитина колену, но в пояс бы вам творити поклоны, еще же и тремя персты бы есте крестились”. Мы же задумалися, сошедшеся между собою; видим, яко зима хощет-быти; сердце озябло и ноги задрожали» [2, с. 438]. Как явствует из «Жития», этот аллегорический образ зимы неотделим от обрядовых представлений о нарушенном литургическом богослужении. То же и у Клюева. Одинаковое восприятие настоящего времени как времени тьмы и холода объединяет творчество Клюева и Аввакума.

По-видимому, весь подтекст творчества Клюева, указывающий на время смерти солнца, объясняется именно глубоко религиозным старообрядческим мировоззрением поэта. Этот трагический подтекст отражает духовное состояние Русской земли со времен реформ Никона, вследствие раскола, знаковым явлением которого стало разделение христианского богослужения и движения солнца. Эта нарушенная преемственность в творчестве Клюева и воплощается подтекстом, передающим устойчивую картину смерти солнца.

Поэтому в творчестве Клюева и встречаются стихи, связанные с мотивами заклинания солнца. Это уже упомянутые выше обрядовые величания, напрямую восходящие к древнему солярному культу почитания солнца. Это также такие стихотворения, как «Песня о мертвом женихе» (1908), «Ты взойди, взойди, Невечерний Свет...» (1912), «Я молился бы лику заката...» (1912), «Молитва Солнцу» (1917) и др.

Обрядовое величание солнца слышится в изобразительных эпитетах заклинательных строк «Песни о мертвом женихе»: «Ой ты, солнце огнеокое, / Надосветное, высокое, / Не рони закатна золота / Во озерышко глубокое — / Не пугай сорогу малую, / Водяницу пододонную, / Не мани улыбкой алою / За туманность небосклонную. / Дай излить, золотоликое, / Горе девичье великое...» [5, с. 43]. Лирическая героиня этой песни обращается к солнцу и заклинает его. Функция заклинаний — магическое воздействие на мир.

Стихотворение «Ты взойди, взойди, Невечерний Свет...» также заклинательное. Строка, по которой названо это стихотворение, представляет собой заклинание, имеющее восклицательную интонацию и повторяющееся дважды, в первом и шестом двустишиях: «Ты взойди, взойди, Невечерний Свет, / С земнородными положи завет! // <...>

Ты взойди, взойди, Невечерний Свет, — / Необорный меч и стена от бед!» [4, с. 178—179]. На обрядовость этого стихотворения указали Л. Г. Яцкевич и С. Н. Смольников: это произведение, по их наблюдению, сходно «с сакральным ритуальным текстом» [16, с. 27—28].

Названия стихотворений «Я молился бы лику заката...» и «Молитва солнцу» говорят сами за себя. «Молитва солнцу» начинается заклинанием-обращением, которое характеризуется восклицательной интонацией и повторяется в конце всего произведения: «Солнышко-светик! Согрей мужика!» [4, с. 359].

Интересно также произведение «Обидин плач» (1908, 1918). Основной персонаж этого клюевского текста напоминает мифологическую деву Обиду:

Притулятся на завалины
Старики, ребята малые —
Диво-дивное увидючи,
Промежду себя толкуючи:
«Чья здесь ведьма захудалая
Ходит, в землю носом клюючи?
Уж не горе ли голодное,
Лихо злое, подколодное,
Забежало частой рощею,
Корбой темною, дремучею,
Через лягу — грязь топучею<...> [4, с. 99]

Автор-повествователь в тексте предстает в облике «ведьмы захудалой». В то же время «клевание» (что-то птичье), «диво-дивное», «горе голодное», «злое подколодное лихо» и «грязь топучая» напоминают образы из «Слова о полку Игореве»:

Солнце ему тъмою путь заступаше;
нощь стонущи ему грозою птичь убуди;
свист звѣринъвъста,
збися дивъ –
кличет връху древа, <...>

крычатъ тѣлѣгы полунощы,
рци, лебеди роспущени.
Уже бобѣды его пасетъ птиць

по дубию; <...>
орли клекотомъ на кости звѣризовутъ; <...> [7, с. 30]

<...>начашя мосты мостити по болотомъ
и грязивы мъмѣстомъ, <...> [7, с. 31].

Выражение «мосты мостити» присутствует также в третьей части стихотворения «Обидин плач»: «Головами мосты мощены» [4, с. 100]. Стихотворение Клюева перекликается со «Словом» и его символизмом: затмение солнца — знак беды.

Б. М. Гаспаров, автор монографии «Поэтика “Слова о полку Игореве”», отмечал: «В тесной семантической и функциональной связи с образом солнечного затмения в “Слове” находится очень широкий круг явлений, общим признаком которых служит `*закрывание света, затемнение, замутнение*` <...> Образ тучи / грозы служит посредствующим звеном <...>, в котором совмещается идея закрывания солнца (восходящая к затмению) и идея замутнения» [10, с. 161—162].

Сходство с этой идеей «Слова» узнается в «Обидином плаче». Так, вторая часть стихотворения повествует о помутившемся озере и о туче:

Вышла к озеру по инею,
По росе медвяной, утренней.
Стало озеро выспрашивать,
Оно стало мне рассказывать <...>
От озерной прибауточки,
Водяной потайной басенки,
Понабережье насупилось,
Пеной-саваном окуталось.
Тучка сизая проплакала –
Зернью горькою прокапала,
Рыба в заводях повытухла,
На лугах трава повызябла... [4, с. 99—100]

Озеро и туча, как и в «Слове о полку Игореве», указывают на связь с замутнением и затмением. А следующая, третья часть «Обидиного плача» описывает убийства, казни, в целом, гибель Русской земли.

В конце первой части стихотворения «Обидин плач» говорится о «гулянье круговитом». Это понятие дополнено евхаристической символикой:

<...> На гулянье круговитое?
У нас время недогуляно,
Зелено вино недопито,
Девицы недоцелованы,
Молодцы недолюбованы,
Сладки пряники не съедены <...> [4, с. 99].

Фольклорные образы зелена вина и сладких пряников — это фольклорная вариация символов евхаристии. Как показала Л. А. Киселева, «Клюев подходит к фольклорному тексту (который позволяет объединять самые разные лексические значения в общем понятии "традиционного смысла") как к тексту Священного Писания» [11, с. 54]. Третья, заключительная, часть стихотворения «Обидин плач» дает образ крови и плоти:

Как на полюшке кровавоём
Головами мосты мощены,
Из телес реки пропущены, <...> [4, с. 100].

«Зелено вино» и «сладкие пряники» первой части оборачиваются «кровью» и «телом» в третьей части. Счастье оборачивается горем.

«Обидин плач» заканчивается образом осени — смерти солнца:

"<...> Та пугливая осинушка,
Что шумит-поет по осени
Песню жалкую свирельную,
Ронит листья — слезы желтые
На могилу безымянную" [4, с. 100].

Не случайно в «Песне девушки» (1908) (вариант «Обидиного плача») во 2-й части предстает мотив голгофской казни молящихся солнцу солнцепоклонников:

Кто завечен Свету Белому <...>
Молит Солнышко тихошенько,
Чтоб пекло оно теплешенько <...>
Тот головушку безвинную
Залагает во петелочку,
И казнят его без милости
Палачи немилосердные [5, с. 41].

Мы предполагаем, что под образом молящихся солнцу подразумеваются именно старообрядцы. В. А. Брыкалин в своей диссертации очень верно, на наш взгляд, считает старообрядческое начало центральным во всем творчестве Клюева: «В контексте образной системы Клюева старообрядчество стало связующим звеном, одной из неизменных составляющих целостности авторской позиции» [9, с. 41]. Движение посолонь как отличительный признак старообрядческой литургики было нарушено в государственной церкви. Этот разрыв с традицией очень символичен для Клюева, как и для любого старообрядца. Нарушение преемственности с духовной традицией предков становится обобщающим и мотивирующим символом трагической эпохи, образ которой в подтексте всего творчества поэта воплощается в разнообразных солярных мотивах, и в первую очередь в мотиве гибели солнца.

По замечанию С. Н. Смольникова, «настоящее для поэта — эпоха "неприкаянной", "пригвожденной" России, начавшаяся правлением "тишайшего" царя Алексея Михайловича и реформами патриарха Никона» [15]. У него же: «Время раскола и современное поэту постреволюционное время — единая эпоха» [15].

Таким образом, проведенное исследование позволило выделить следующие мотивы солярного комплекса. Первая группа мотивов представлена образами осени, зимы, вечера, ночи. Данная образность передает мотив «смерти», т. е. заката солнца. Вторую группу мотивов составляют обрядовые величания-заклинания. Они направлены на то, чтобы магической силой ускорить приближение желаемого события, в данном случае праздничного дня, всеобщего воскресения, нового светлого времени, символом которого является возрожденное солнце. Все это непосредственно указывает на единство с фольклорной обрядовой традицией. В свою очередь, мотив смерти солнца также имеет символическое значение: проходя через все творчество Клюева, он обусловлен прежде всего старообрядчеством и символизирует трагическую эпоху, в которой жил и творил поэт.

* * *

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. М.: Российское библейское общество, 2009.

2. Житие протопопа Аввакума // Повесть временных лет: сборник произведений Древней Руси. М.: Эксмо, 2007. С. 428—483.

3. Клюев Н. А. Песнослов: Стихотворения и поэмы. Петрозаводск: Карелия, 1990.

4. Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РХГИ, 1999.

5. Клюев Н. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Худож. лит., 1991.

6. Мельников П. И. (Андрей Печерский). В лесах: в 2 кн. М.: Сов. Россия, 1984. Кн. 2.

7. Слово о полку Игореве. М.: Худож. лит., 1985.

8. Базанов В. Г. Поэзия Николая Клюева // Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 5—84.

9. Брыкалин В. А. Книга стихов Николая Клюева «Песнослов» как художественное единство: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005.

10. Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М.: Аграф, 2000.

11. Киселева Л. А. У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» // Русская литература. 2002. № 2. С. 41—57.

12. Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М.: Высш. шк., 1989.

13. Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. URL: http://www.booksite.ru/klyuev/4 3 03.html

14. Михайлов А. И. К истокам поэтического феномена Николая Клюева. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/1us/tuz/na/8.htm#22

15. Смольников С. Н. Мифологема-топоним «Китеж» в поэтической системе Н.А. Клюева. URL: http://kluev.org.ua/collegium/kitezweb.htm

16. Смольников С. Н., Яцкевич Л. Г. На золотом пороге немеркнущих времен: поэтика имен собственных в произведениях Н. Клюева. Вологда, 2006. С. 9—10.

17. Толстой Н. И. Славянские верования // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Междунар. отношения, 2014. С. 8—16.

УДК 398

А. В. Панюков

Феномен самосборки в фольклоре: быличка о домовом[1]

Статья продолжает разыскания автора в области применения синергетических методик к исследованию фольклора. Анализируя сюжет былички о домовом, автор демонстрирует основные принципы самосборки сюжетной структуры. Эти принципы тождественны принципам субмолекулярной самосборки «снизу вверх». Аналогом химических нековалентных, «слабых» взаимодействий выступают ассоциативно-смысловые связи, возникающие в сознании автора в результате аффективно-ассоциативного восприятия объектов действительности. Аналогом стерической и химической комплементарности здесь выступает комплементарность ассоциативно-смысловых комплексов по форме и содержанию. Множество ассоциаций соединяют взаимодополняющие компоненты в двоичную структуру, которая в ходе наррации разворачивается в линейное повествование. Таким образом, одна из нативных конформаций элементарного событийного сюжета представляет собой двойную спираль, составленную из комплементарных инициальной и финальной частей.

Ключевые слова: *фольклор, нарратив, самосборка, сюжетная структура.*

Panyukov A. The phenomenon of self-assembly in folklore: belief story about houses

The article continues on finding the author of synergistic techniques to the study of folklore. Analyzing the subject of belief story about houses author demonstrates the basic principles of self-assembly of the plot structure. These principles are identical to the principles of self-assembly from the bottom up. An analogue of the chemical, non-covalent, "weak" interactions here are semantic–associative links that arise in the mind of the author as a result of affective-associative perception of objects of reality. The analog of the steric and chemi-

[1] Статья написана по материалам доклада на XII Международной научной конференции «Семиозис и культура: языки, коды, практики» (Сыктывкар, 27—28 мая 2016 г., Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина).

© Панюков А. В., 2016

cal complementarity here is complementarity associative semantic complexes in form and content. Many associations combine complementary, mutually reinforcing components in the binary structure, which in the narrative unfolds in a linear narrative. Thus, one of the native conformation of the elementary event of the plot is a double helix composed of complementary initial and final parts.

Key words: folklore, narrative, Self-assembly, plot structure.

Изоморфизм языковой системы и физического микромира, основанный на древних представлениях об атомизме языка, и сегодня является источником новых лингвистических концепций и гипотез. Однако в силу целого ряда причин текстологические исследования последних десятилетий развивались по пути умножения «атомарно-молекулярных» сущностей, что привело к появлению огромного числа дефиниций, в совокупности представляющих художественный текст как объект исследования. Между тем простое продолжение аналогий между двумя системами позволяет говорить о том, что в общем иерархическом тождестве вербальные тексты представляет собой объекты следующего, супрамолекулярного (надмолекулярного) уровня, обладающего своими специфическими характеристиками. Дальнейшее развитие этого тезиса открывает и определенное сходство принципов и механизмов агрегации «субмолекулярных» объектов, связанных с понятиями «слабые, нековалентные взаимодействия» и «комплементарность». В отличие от привычных молекул, в которых атомы объединены валентными связями (исходный аналог лингвистической валентности), в супрамолекулах удерживание отдельных фрагментов происходит за счет совершенно иных — вторичных, слабых, нековалентных межмолекулярных взаимодействий (водородные связи, электростатические силы, гидрофобные взаимодействия и другие). Образование супрамолекул подразумевает комплементарность (геометрическую и химическую взаимодополняемость) составляющих ее элементов, называемых молекулярными рецептором и субстратом. В молекулярной биологии наиболее распространено понятие структурной комплементарности по принципу «ключ — замок». Общеизвестная модель двойной спирали ДНК основана на таком типе комплементарности четырех азотистых оснований. Взаимодействие комплементарных фрагментов или биополимеров приводит к образованию множества вторичных, слабых

связей с достаточно большой суммарной энергией, что приводит к образованию устойчивых молекулярных комплексов. В переводе на язык лингвистики комплементарность приводит к образованию ассоциативной сети. В соответствии с иерархией ассоциативно-смысловые связи, участвующие в создании «супрамолекулярного» макрообъекта, «текстоцентричны» по определению, что отвечает исходным постулатам текстоцентрического подхода в исследованиях вербальных ассоциаций (положение об ассоциативной паре «стимул-реакция» как акте предикации). Формирование супрамолекулярных ансамблей может происходить самопроизвольно — такое явление называют самосборкой. Под самосборкой понимается процесс, в котором небольшие молекулярные компоненты самопроизвольно соединяются вместе, образуя намного более крупные и сложные супрамолекулярные агрегаты. Молекулярная самосборка является важным аспектом подхода «снизу вверх»: параметры итоговой структуры задаются формой и функциональными группами молекул. Факторы, которые направляют самосборку, — форма молекул, баланс между энтальпией и энтропией, природа нековалентных связей (об этом, напр., [10]).

Ранее на примере одного сюжета исторического предания [6] нами были продемонстрированы основные этапы самопорождения сюжетной структуры. Эти принципы тождественны принципам субмолекулярной самосборки «снизу вверх» (в порядке иерархического усложнения надмолекулярной структуры). Аналогом химических нековалентных, «слабых» взаимодействий в «супрамолекулярной» интерпретации текста выступают ассоциативно-смысловые связи, возникающие в сознании автора в результате аффективно-ассоциативного восприятия объектов действительности. Аналогом стерической и химической комплементарности, соответственно, являются комплементарность по форме и содержанию спонтанно возникающих в ходе «осюжечивания» событий (N-ной степени рефлексии над действительностью [2]) ассоциаций. Множество ассоциаций соединяют комплементарные, взаимодополняющие компоненты в двоичную структуру, которая в ходе наррации разворачивается в линейное повествование. Таким образом, одна из нативных конформаций элементарного событийного сюжета представляет собой двойную спираль, составленную из комплементарных инициальной и финальной частей.

Продолжая продвижение от частных случаев к общему построению концепции самосборки сюжета, в данной работе мы обратимся к еще одному традиционному повествовательному жанру фольклора — быличке.

В наиболее обобщенном понимании быличка представляет собой суеверный рассказ небольшого объема, в котором представлен конкретный случай встречи с мифологическим существом. В основе большинства подобных мифологических повествований лежат сюжеты причинно-следственного типа с мифологической связкой (мифологические представления и верования, регламентирующие отношения между миром людей и миром демонов), личным хронотопом (пространственно-временные координаты ориентированы на рассказчика и его ценности), строгой или нестрогой достоверности со следующим возможным набором функций: идентификационной, дидактической, регулятивной, ориентационной, психотерапевтической [1]. Будучи одной из нарративных форм трансляции традиционных знаний о мире, быличка может быть определена как мифологическое повествование, актуализирующее ряд фундаментальных мифологических представлений в виде дискретных повествовательных формул (мотивов-явлений, действий и т. п.), «разворачивающих» (в индивидуальной интерпретации, в применении к отдельной человеческой судьбе) совокупность мифологических образов, в основном являющихся персонификациями сакральных сил, не развившимися до уровня высших божеств. Таким образом, быличка играет роль своеобразного демпфера между человеком и вероятностным миром природы, с одной стороны, и отдельным, индивидуальным событием человеческой жизни и событием архетипическим — с другой [3].

Отталкиваясь от такого понимания этого повествовательного жанра, проанализируем один текст былички и попытаемся ответить на вопрос: как она возникла?

Лошадка у нас была. Стучал кто-то ночью долго в дому, нам спать не давал. Колотил и колотил всю ночь. Утром мама встала, помелом постучала, положила творогу в дырку и говорила: "Батюшко милостливый, какое ты нам горе принес? Какую беду принес?" Он еще три раза постукал. Федя поехал, лошадь помчалась аж по всему Соликамскому тракту, добежала до поленицы у завода и пала. А тут татары работали, побежали и давай стучать по ушам. Федька добежал, а лошадь уже мертвая была. Сдал он ее на мыло [7, с. 64].

Предложенный фольклорный текст соответствует большинству характеристик элементарного повествования: перед нами простейший «концентрический» — сконцентрированный вокруг одного события сюжет; этот сюжет представляет простейший вариант причинно-следственного типа «осюжетивания» — когда событиям текста присваиваются значения события-причины и события-следствия и они связываются отношениями каузальности. Кроме того, сюжет идеально подходит для вышеприведенного определения «былички»: индивидуальное событие — неожиданная гибель лошади обретает статус архетипического события — «предсказанное несчастье», воплощенного в столкновение человека с демонологическим персонажем.

Вариант интерпретации 1. Быличка — актуализированная демонология

Мифологический рассказ имеет традиционную мотивировку: домовой показывается перед несчастьем. Однако этот элементарный с точки зрения поэтики сюжет в «Указателе сюжетов и русских быличек и бывальщин о мифологических персонажах» оказывается разорванным на несколько мотивов: БІ-9б «Домовой предсказывает будущее» (показывается или воет перед несчастьем») — но здесь нет «стучит»; БІ-5г «Домовой ночью в доме: «шалит» (?); Кроме того, сюжет осложнен еще и устойчивой семантической связью «стук — гроб — смерть» и не менее устойчивыми для современной демонологии представлениями о полтергейсте, или *барабашке* (от слова *барабанить* — термин, принятый в нашей стране как обозначение полтергейстных явлений). Полтергейст объединяет в себе широкий спектр явлений, как обычных и легко объяснимых, так и физически необъяснимых, зачастую предполагающих вмешательство некоего квазиразумного начала, являющегося невидимым для человека. Сообщение об «отечественном полтергейсте», облетевшее всю страну, было опубликовано в газете «Труд» за 5 октября 1988 г. Речь шла о невидимом духе, объявившемся в одном из московских общежитий и названном *барабашкой*. Обнаружил он себя стуком. Девушки наладили контакт с ним, условившись, что один стук означает «да», а два стука — «нет». Встреча с этими девушками состоялась в новогоднем (1 января 1989 г.) выпуске передачи «Очевидное — невероятное», причем в ней принимал участие и невидимый *барабашка*. На этот раз стук *барабашки* услышали миллионы телезрителей. Этот

выпуск передачи повторялся в телеэфире еще два раза, после чего публикации о феномене *барабашки* прошли волной по многим газетам. В дальнейшем *барабашка* исчез из поля зрения журналистов, однако само имя осталось за названием феномена, означающего наш, отечественный, полтергейст. Анализируемый текст был опубликован в 1991 г., точную дату записи нам пока не удалось выяснить, но, по нашему убеждению, исключать эту связь нельзя. О явных аналогиях с образом *барабашки* говорит и включенный в фабулу анализируемой былички окказиональный обряд «вызывания домового»: домового вызывают стуком, ставят угощение и спрашивают; тот, как и *барабашка,* отвечает стуком, подтверждая негативный смысл своего «предсказания». Этот обряд «слеплен» из вполне вычленимых компонентов: традиционные ритуалы угощения домового; устойчивый сюжет «диалога» с МП: домовой давит, на вопрос человека отвечает «ху-у-у» («к худу»). Кроме того, несмотря на то, что тема «стук — смерть» реализуется и в традиционных святочных гаданиях, очевидно, что здесь образ домового слился с образом «стучащего» духа. Таким образом, при сюжетно-тематическом подходе сюжет данной былички может быть представлена как «сложносочиненная» конструкция из нескольких мифологических «заготовок»:

1) БІ-5г «Домовой ночью в доме: «шалит»;

2) БІ-9 «Домовой предсказывает будущее»;

3) традиционные гадания на будущее с акустической семантикой «стук — (сколачивание гроба) — смерть»;

4) не менее устойчивые для современной демонологии представления о полтергейсте и/или о барабашке;

5) включенное в фабулу описание окказионального обряда «вызывания домового», в свою очередь, скомпонованного из обрядового угощения домового, мотивов диалога с домовым и стучащим духом — барабашкой.

Остальная, «немифологическая», часть, в соответствии с жанровыми критериями, реализует «установку на достоверность» и статус «свидетельского показания» былички. Даже если отбросить «немифологические» подробности как периферийные детали фабулы, возникает явное несоответствие между «однособытийным» сюжетом и «сложносочиненностью» «дискретных мифологических представле-

ний», воплощенных в нем. Поэтому попытаемся еще раз перечитать текст и обратить внимание на его стилистику.

Вариант 2. Лингвосемантический подход к тексту

Этот подход, предложенный и опробованный нами в ряде публикаций[7; 8], основан на попытке связать сюжет мифологического рассказа не с архетипическим «авантекстом», а с языком его изложения. Несмотря на то что анализ собственно содержания уже предполагает несколько вариантов «расшифровки» сюжета, лингвосемантический подход позволяет вычленить из текста ту конкретную деталь, которая послужила ключом к реализации устойчивого мифологического мотива. Мы выделили два фрагмента: мифологический интекст: «*кто-то стучал и не давал спать*» и его контекстуальный «двойник»: «*татары...давай стучать по ушам...мертвой лошади*», которые в таком виде текстуально связаны между собой. На уровне логической структуры они идентичны:

Субъект	— действие —	объект
МП	будит стуком	спящих людей (интекст)
Татары	будят стуком	мертвую лошадь (контекст)

На «языке» интекста контекст можно выразить так «татары будят стуком спящую мертвым сном лошадь», и наоборот — «МП *стучит/бьет по ушам* спящим людям». Соответственно, буквальное (сигнификативное) значение идиом «стучать/бить по ушам» (сильный источник звука оказывает неприятное воздействие на слух человека) и «мертвого разбудить» (издавать такой назойливый звук, громкий шум, от которого нельзя не проснуться) и реализуется как истинный смысл мифологического события — последующего, «предсказанного» несчастья, когда татары *стали стучать по ушам,* чтобы поднять*, разбудить мертвую* лошадь.

При этом возникает возможность совершенно иного перераспределения «реального» и «вымышленного»:

Мифологическое	*Реальное*
МП «стучит/бьет по ушам» так, что «мертвого разбудит».	Татары «стучат по ушам» павшей лошади, пытаясь разбудить мертвую

При таком распределении компонентов данный сюжет приобретает специфическую лингвосемантическую структуру:

Происходит реальное событие, четко зафиксировавшееся в памяти рассказчика: *…лошадь помчалась аж по всему Соликамскому тракту, добежала до поленицы у завода и пала. А тут татары работали, побежали и давай стучать по ушам. Федька добежал, а лошадь уже мертвая была.*

Выраженное в таком виде это событие парадоксальным образом накладывается на языковые метафоры («стучать/бить по ушам», «разбудить мертвого») и на основе демонологических знаний исполнителя возникает мифологический «дубликат»: домовой стучит, предвещая последующее несчастье. Образ этого «стучащего» домового явно восходит к представлениям о *барабашке.*

Однако именно парадоксальность этих метафорических наложений вызывает целый ряд вопросов, связанных с предикацией «достоверности»:

Вопрос 1**:** Насколько случайно у «заведенной» (т. е. ставшей «неуправляемой машиной») лошади заканчивается «завод» точно у стен завода?

Вопрос 2: Насколько случайно возникает образ соликамского тракта?

Соликамский тракт — современное название одной из улиц г. Соликамска; исторически — часть Сибирского тракта (Бабиновский тракт «Соль-Каменская — Тобольск»). На первый взгляд, топоним *Соликамский тракт* естественным образом ассоциируется с городом Соликамском и его заводскими предприятиями, начиная от знаменитых солеваренных заводов, закрывшихся в середине прошлого века, и заканчивая известными на весь мир предприятиями горнохимической промышленности (добыча калийных солей и производство минеральных удобрений), металлургии (Соликамский магниевый завод). Мы не можем однозначно опровергать реальную приуроченность описываемого случая гибели лошади к хронотопу «Соликамский тракт — поленница у завода». Тем не менее для носителя данной повествовательной традиции сама ассоциация «тракт — Соликамск — завод» явно обладает особой маркированностью — качеством некоего «идеального» места для трагической с точки зрения исполнителя гибели центрального персонажа («большое горе» = «большая дорога» = «большой завод»).

Вопрос 3: Насколько случайно именно в момент гибели лошади появляются «татары» и пытаются привести ее в чувство?

На первый взгляд, для пермского края, где был записан данный текст и где татары занимают второе место по численности (около 5 % населения Пермской области), появление такого этнического маркера вполне допустимо. Однако нельзя отрицать и того, что ассоциативная связь «лошадь — татарин» характерна для русских представлений о татарах, а для пермских русских еще более очевидна. Так, например, из ассоциативно близких к теме «лошадь-конина-татарин» паремий можно отметить пермский фразеологизм татара *наверно съели его с кобылой вместе* (о человеке, долго не возвращающемся). Но для данного сюжета обнаруживается еще более конкретный образ, поскольку именно в пермском диалекте русского языка (т. е. там, где была записана эта быличка) зафиксирован фразеологизм *татара (молотят) в голове.* Этот фразеологизм метафорически обозначает головокружение, головную боль, тяжесть: «Сёдни я ничё не скажу, у меня татара молотят в голове» [9]. Для наших лингвосемантических рассуждений важно, что эта метафора может быть связана не только с идиомой *стучать в висках*, но и с тем, что этноним *татара* в русском языке явно имеет звукосмысловую связь с образами стука: *та-та-та*, *тар-тар-тар*. Таким образом, перед нами открывается еще одна структурная связка между инициальной и финальной ситуациями «домовой стучит — *татара молотят в голове* — татары стучат по голове павшей лошади».

Опираясь на анализируемый текст, можно отметить еще ряд «периферийных» аттракций, которые тоже могли быть задействованы здесь:

«на мыло» — татарин: фитонимы *татарское мыло*, *татарские мыльца*;

«мыло-татарин-тоска/горе» (в пермских говорах): «Эта трава от тоски помогает. Вот ведь если не татарские мыльца, то уж не знаю, чё бы со мной было — ведь сколько я тосковала»; «От тоски пили татарские мыльца, у воды ростут, цветки красные, а листики-те узкие, длинные» [8; цит. по: 9]

«татарин — голова — башка»: не бей по голове, колоти по башке (поговорка); идиома *секир башка;*

учитывая этническую специфику населения Пермской области, стоит иметь в виду и *татарские фразеологизмы*, например: *Адәм ба-*

шы белән ат башы күрә (дословно: все переносят головы человечья да конская) = Беда вымучит, беда и выучит;

демонологические аттракции: *Шапка-татарка* (синонимично — *чертова шапка) вся в заплатках* (отгадка*: каменка*).

Ну и здесь уместно вспомнить еще одну метафору, связанную с образом татарина — это метафора тишины: фразеологизм *татарин родился* — о моменте наступившей мгновенной тишины (известный во множестве других вариантов). В контексте нарративной реальности эта метафора тишины как бы и создает за-текстовый, за-событийный фон.

Таким образом, при всех соответствиях традиционному представлению о быличке, совершенно очевидно, что данный сюжет возникает в результате многочисленных «внутренних», языковых аттракций, не связанных с «мифологическими мотивами» или мифологическими «ментальными матрицами». Эти аттракции можно представить в виде тандема ассоциативных пар, создающих оппозицию «мифологическое / реальное»:

Мифологическое	*Реальное*
татара молотят в голове	татары стучат по голове лошади
«та-та-ра» (стучать, барабанить)	татара
МП «бьет по ушам» так, что «мертвого разбудит»	Татары бьют по ушам лошади, пытаясь разбудить мертвую лошадь

Представленная в таком виде структура повествования обладает зеркальностью, только «зеркалом» оказывается не мифология, а сам язык. Две части структуры разворачиваются в нарративе как две составляющие традиционной картины мира, однако двуединство мифологического и реального вторично по отношению к комплементарности спонтанно возникших ассоциативно-смысловых аттракций, абсолютно не имеющих отношения к мифологическим представлениям.

Вариант интерпретации 3. Самосборка структуры сюжета

Чтобы понять, как из этого множества ассоциативно-смысловых аттракций возникает сюжет, попытаемся повторить тот путь дискурсивизации, который должно пройти нарративное сознание, направляемое сюжетным «вектором» с известной координатой «гибель лошади».

Уровень 1. Происходит *со-бытие*, выбивающееся из обыденного круга происшествий: неожиданная гибель лошади в дороге.

Уровень 2. Получив событийную предикацию, эта смысловая связка «неожиданная гибель лошади в дороге» начинает структурировать вокруг себя ассоциативно-смысловое поле, очертания которого определены тем, что:

— мотив гибели обладает минимальным набором предикативных позиций:

Время-место действия — субъект действия — действие — объект действия	S	A	O
День / в дороге	?	падеж	лошадь

Уровень 3. Вокруг этой связки-мотива возникает событийная матрица с «пустыми» позициями, требующими заполнения. Структуру этой матрицы можно представить в виде трехчастной схемы: *начало, финал* и некая *причинно-следственная связь*, превращающая события в сюжет.

В соответствии с событийной логикой мотив гибели занимает в матрице позицию финала:

инициальная ситуация — причинно-следственная связь — финальная ситуация

ИС	—	*ПСС*	—	*ФС*
?	—	?	—	гибель лошади

(Для удобства выражения заменим срединный элемент «причинно-следственная связь» знаком «//»; мы к нему вернемся позже).

Уровень 4. Эта событийная матрица уже обладает определенной логической структурой, поскольку финальная субъектно-объектная триада (субъект S — действие A — объект O) формирует свое «зеркальное» отображение — т. е. инициальная часть потенциально обладает подобной же субъектно-объектной «триадой», но зеркально противопоставленной ($S^{-1} — A^{-1} — O^{-1}$), как, собственно, начало и конец. Соответственно, возникают контуры некоего *анти-события с анти-ролями* (т. е. меной субъектно-объектных и качественно-количественных позиций):

антисобытие			//	событие		
S^{-1} —	A^{-1} —	O^{-1}	//	S	— A	— O
?	?	?	//	?	— гибель	— лошадь
Тема жизни	//	тема смерти				

— мотив гибели обладает минимальной топологией, соответствующей событийной последовательности «до» — «после»; которой соответствует хронотоп «днем на дороге». К этому хронотопу подбирается комплементарная пара. Объективные знания о причинах подобных происшествий (лошадь могла понестись, сильно испугавшись чего-то/кого-то) определяют психофизиологический вектор последующих ассоциаций: *ФС* связана со страхом, с открытым пространством, с агорафобийными ощущениями; соответственно, *ИС* осмысляется как закрытое, узкое, тесное, клаустрофобийное пространство (с возможными звукосмысловыми аттракциями «страх-пространство / ужас-узость»):

ИС	*ФС*
ночью в доме	днем на дороге
клаустрофобия	агорафобия

Уровень 4. Пустые позиции начинают заполняться наиболее сильными ассоциативными компонентами. Поскольку синтаксическая конструкция «лошадь понеслась и пала» не предполагает позиции «субъект действия», заложенной в событийной матрице, комплементарность частей можно выразить в виде обобщенных формул: «нечто/ некто приводит к падению/ умиранию лошади» — «нечто/ некто приводит к анти-действию, т. е. к подъему/ оживлению (чего-то/ кого-то)». Ассоциативные пары «лошадь — хозяин», «лошадь — всадник/ возничий, кучер», возможно, еще и «лошадь — татарин» образуют своего рода «первичную» структуру, непосредственно связанную с исходным событием «гибель лошади». С образом мертвой лошади возникают две основные связки «мертвая лошадь — падаль» и «мертвая лошадь — конина — татары», которые далее разворачиваются в крупные ассоциативные блоки, организующие «вторичные» структуры. Кроме того, дальнейшее заполнение матрицы связано с появлением качественно-количественных ассоциаций. «Первичную» структуру можно выразить так:

A^{-1} «подъем; оживление» // А — «падение = «падеж», «умирание»

Объект действия — человек (много) // Объект действия — лошадь/ не человек (один)

Субъект действия — не человек (один)// Субъект действия — люди/ татары (много)

Время — ночь	//	время — день
Место — в доме	//	место — на дороге

Уровень 5. При наложении анти-хронотопа *ночью в доме* и анти-субъекта *не человек* совершенно естественно возникает образ домового:

S^{-1}	S
Субъект — домовой	// ? люди / татары
(не человек, один, ночью, в доме)	//(человек, много, днем, на дороге)

Если в этом месте «разорвать» возникшую структуру, то перед нами возникает контур сюжета, вполне соответствующий сюжетной схеме или мотиву «домовой предвещает несчастье». Однако в нашем случае контуры (многомерность) комплементарного сближения двух частей (*ИС — ФС***)** макромолекулы задают именно «вторичные» связи.

«Вторичная» структура

Основой выделения ассоциативных связок во «вторичную» структурную цепь является обособленный уровень заполнения событийной матрицы S^{-1} — A^{-1} — O^{-1} // S — A — O, «второстепенный» по отношению к основному событию, или, корректнее, — параллельный «первичной» структуре. Процесс сборки вторичной структуры можно выразить так:

Уровень 1. Происходит *со-бытие*, выбивающееся из обыденного круга происшествий: неожиданная гибель лошади в дороге.

Уровень 2. Это событие переживается (вероятно, неоднократно) и осмысляется нарратором, что вызывает состояние психофизиологического дискомфорта (головокружение, головную боль, тяжесть), соответствующее идиоме «татара молотят в голове». Вероятно, это состояние соотнесено с отмеченным выше фобийным вектором: субъективное, закрытое, внутреннее, клаустрофобийное ощущение «татара в голове молотят» — открытое пространство переживаемого события — гибели лошади.

Уровень 3. Идиома «татара молотят в голове» включается в ассоциативно-смысловое поле «первичной» структуры, возникают ассоциативные связки «лошадь — татарин», «мертвая лошадь — конина — татары».

Уровень 4. Эти ассоциативные связки разворачиваются в крупные ассоциативные блоки: <«татара в голове стучат» / татары стучат по голове> — < «стучать, бить по ушам» — «будить мертвого» / стучать, бить по ушам — будить мертвую лошадь — татарин — лошадь> — <«бить по ушам» — «барабанить» (бить в барабанные перепонки) — «та-та-ра» / стучать, барабанить — татара>.

S^{-1}	—	A^{-1}	—	O^{-1}	//	S	—	A	—	O
?	—	?	—	?	//	?	—	гибель	—	лошадь
				Тема жизни	//	тема смерти				

«татара» «стучат в голове» человека // татары стучат по голове лошади

звук «та-та-ра» «будит мертвого» человека // татары будят мертвую лошадь

издающий звук «та-та-ра» «бьет по ушам» человека // татары бьют по ушам лошадь

издающий звук «та-та-ра» «барабанит» (бьет в барабанные перепонки) человека // татары барабанят по ушам лошади

Уровень 5. Возникает ассоциативная связка «татара — та-та-ра — стучать — барабанить — барабашка — домовой», соединяющая «первичную» и «вторичную» структуры в единую макроструктуру. Возможно, здесь задействован и ассоциативный стимул «нечистый» (конина — «нечистое» мясо, татарин — нехристь, фольклорные аттракции «татарин — черт»), закрепляющий компоненты «домовой — татарин».

Обратим особое внимание на то, что именно появление этого уровня определяет специфику анализируемого сюжета былички, то есть сюжет самозарождается именно тогда, когда возникает аттракция «татара — та-та-ра — стучать — барабанить — барабашка». Гипотетически в данном случае мог проявиться эффект «отложенного знания», то есть воспоминание о гибели лошади, отложившееся в подсознании нарратора (в виде «первичной» структуры, текста-примитива или довербальной «ментальной матрицы»), «запустило» механизм самосборки сюжетной структуры.

Уровень 6. Происходит дальнейшее комплементарное сближение частей *ИС* и *ФС:* <«заводиться» / призаводиться (прискакать к

заводу) — «завод» / завод> — (? < конина — «на мыло» / татарские мыльца>); дальнейшее расширение фобийных ассоциаций.

Структура макромолекулы сюжета

Инициальная часть	Финальная часть
Жизнь	Смерть
Подъем	падеж
Пробуждение	засыпание
S^{-1} — не человек	S — человек
S^{-1} — один	S — много
O^{-1} — «человек»	O — «не человек»
O^{-1} — много	O — один
время «ночью»	время «днем»
место «в доме»	место «на тракте»
клаустофибийное	агорафобийное
«татара в голове молотят»	татары стучат по голове
A^1 «мертвого разбудить»	A «будить мертвого»
«бить, стучать по ушам»	стучать по ушам
«барабанить»	
(бить в барабанные перепонки)	бить по голове лошади
«та-та-ра»	татара
барабашка	татара
«завод»	у завода
«заводиться»	«призаводиться»
	(прискакать к заводу)

Причинно-следственная связь (*ПСС*)

Теперь вернемся к третьему необходимому для сюжета компоненту — причинно-следственной связи между инициальным и финальным событиями. В данном тексте этот компонент достаточно легко вычленяется, поскольку обладает своим хронотопом («утром в доме») и своим набором «действующих лиц»: *Утром мама встала, помелом постучала, положила творогу в дырку и говорила: "Батюшко милостливый, какое ты нам горе принес? Какую беду принес?" Он еще три раза постукал.*

Выше мы уже отмечали, что этот микросюжет «слеплен» из целого ряда окказиональных «фрагментов», по сути представляющих собой гиперссылки к целому спектру этнографических знаний. На фо-

не основного мифологического события этот компонент может быть выделен как самостоятельный микросюжет. Если попытаться спроецировать содержание этого микросюжета на представленную выше ассоциативно-смысловую структуру, то нетрудно заметить, что основные ассоциации (предикации) те же самые, но здесь они «вывернуты» (негативны) и скомбинированы: «разбуженные стуком» люди «будят стуком» «стучавшего» домового, задают ему вопрос человеческим языком, на который тот утвердительно отвечает стуком. Троекратный стук может быть интерпретирован как троекратное «да». Соответственно, хронотоп *ПСС* «слеплен» из двух хронотопов *ИС* и *ФС* и противопоставлен обеим частям: время «не день и не ночь = утро»; пространство «в доме, но нейтральное (не агорафобийное и не клаустрофобийное; «не там и не здесь / не внутри и не снаружи»); в контексте семиотики дома, основное событие *ПСС* происходит на границе мифологического и нейтрального пространств (под «дыркой», куда ставится угощение домовому, здесь может иметься в виду как отверстие в подпечье, так и подполье). Этому комбинированному хронотопу соответствует комбинация субъектно-объектных отношений: в микросюжете *ПСС* можно выделить две субъектно-объектные пары, инверсированные друг другу: 1) субъект действия «стучать» — «человек», объект действия — МП, скомбинированный из *ИС* и *ФС* (S1 = S «люди» + S^{-1} «один»; O1 = O^{-1} «разбуженный стуком» + O «разбуженный людьми» 2) субъект действия «ответить» — «МП», объект действия — «человек» (S2 = S^{-1} «стучащий МП» + S «люди»; O2 = O^{-1} «люди» + O «один»). Соответственно, каждой субъектно-объектной паре соответствует A1 «постучать помелом = обратиться с вопросом, а не «молотить всю ночь», A2 «стукнуть три раза в ответ, а не «молотить всю ночь». В двоичной структуре сюжета эти «комбинации» могут быть отражены как диагональные, перекрестные связки ассоциативных пар. В трехмерном представлении диагональные «стяжки», противодействуя первичным, горизонтальным и вертикальным связям, сворачивают двоичную цепь в спираль (см. рис. 1).

Развивая дальше этот образ спиралевидной структуры, внесем в него еще одну корректировку: когда мы в нашем ассоциативном «прочтении» сюжета доходим до последней предикации и переходим к ассоциативному ряду *ПСС*, мы непротиворечивым образом «считываем» ту же структуру, но как бы с обратной стороны или ее «негатив» («не днем — не ночью», «не в доме — не на улице» и т. д.; при этом ле-

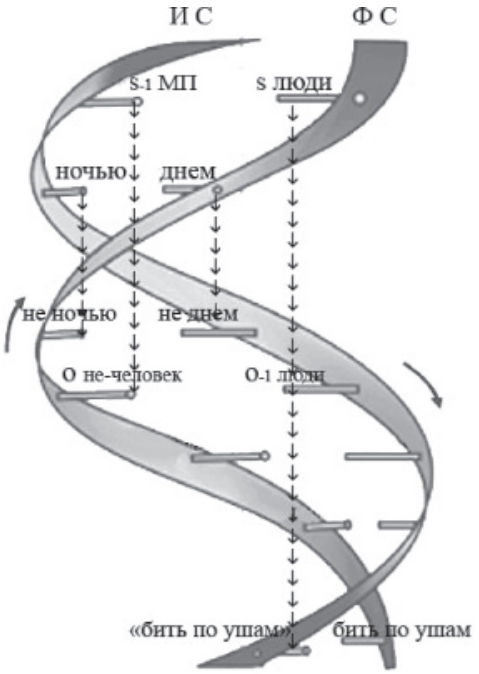


Рис. 1.

вая цепь *ИФ* структуры проецируется на финальную часть, и наоборот). В соответствии с «линейным» текстом былички в качестве последней предикации можно принять ассоциаты времени: «*…колотил всю ночь. Утром мама встала…».* Для того чтобы, не пересекая ассоциативных рамок, попасть на оборотную сторону, наша двойная цепь должна быть замкнута в виде «ленты Мебиуса». Таким образом, набор ассоциативных пар не просто конечен, но и циклически замкнут.

Итак, мы имеем замкнутую в виде «ленты Мебиуса» двойную цепь ассоциативно-смысловых пар, представляющую структуру будущего сюжета. Далее, уже в ходе дискурсивизации нарративное сознание расщепляет (образно можно сказать — раскрывает замок-«молнию») двоичную структуру сюжета и превращает ее в линейный текст повествования.

* * *

1. Веселова И. С. Жанры современного городского фольклора: повествовательные традиции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. (На правах рукописи.).

2. Веселова И. С. Событие жизни — событие текста // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/veselova5.htm)

3. Власова М. Н. Былички (Базовые мотивы в их эволюции): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992. (На правах рукописи.). URL: http://cheloveknauka.com/bylichki-bazovye-motivy-v-ih-evolyutsii (Дата обращения:11.04.2016)

4. Панюков А. В. К проблеме поэтики устных мифологических рассказов: лингвосемантический подход // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 9. Сб. научных статей по материалам конференции. М., 2006. С.86-105.

5. Панюков А. В. Семантические модели языкового концепта «водить воду» // Фольклор и художественная культура. Современные методологические и технологические проблемы изучения и сохранения традиционной культуры. (Серия «сохранение и возрождение фольклорных традиций». Вып. 13). М., 2004. С. 194-200.

6. Панюков А. В. Феномен самосборки в фольклоре: сюжет об убийстве князя Василия Вымского// Семиозис и культура: интеллектуальные практики: монография / науч. ред. И. Е. Фадеева, В. А. Сулимов. Сыктывкар: Коми пединститут. 2013. С. 199—211.

7. Правдивые рассказы о полтергейсте и прочей нежити на овине, в избе и бане / сост.: К. Шумов, Н. Преженцева. Пермь: Янус, 1993.

8. Прокошева К. Н. Фразеологический словарь пермских говоров. Пермь, 2002.

9. Сироткина Т. А. Речевые маркеры этнического компонента народной культуры (на материале этнонимии Пермского края) // Традиционная культура Русского Севера: история и современность. Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера / Редколлегия: Т. Г. Иванова (ответственный редактор) и др. Петрозаводск, 2007. URL: http://kizhi.karelia.ru/specialist/pub/library/rjabinin2007/4_lang/sirotkina.htm (Дата обращения 01.04.16).

10. Федеральный Интернет-портал «Нанотехнологии и наноматериалы». URL: http://portalnano.ru/read/tezaurus/definitions/self-assembly ((Дата обращения 01.04.16).

УДК 378.022:81’243

В. С. Петунин

Учет темпоральных и локальных отношений при работе с иноязычным газетным текстом (Модель взаимодействия автора, читателя и читателя как автора)

В статье рассматриваются темпоральные и локальные аспекты газетного текста, их соотнесенность с представленной ситуацией, с автором и читателем, а также обосновывается закономерность их трансформаций сообразно условиям учебной речевой ситуации в рамках дисциплины «Пресса».

***Ключевые слова*:** *кодирование, декодирование, перекодирование газетного текста, темпоральный и локальный план ситуации, автор, текст, читатель-автор, система координат «я — здесь — теперь».*

Petunin V. Considaration of the temporal and local relations when dealing with the foreign-language newspaper text (A model of interaction of the author, reader and reader as author)

The article deals withthe temporaland local aspects of a newspaper text, their correlation to the text situation, with the author and the reader, and and also regularity of their transformations according to the conditions of an educational situation within the discipline «Mass Media».

Keywords: *coding, decoding, code conversion of the newspaper text, the temporal and local plan of a situation, the author, the text, the reader as a “new” author; I-Now-Here-Origo.*

В данной статье речь пойдет об одном аспекте работы над иноязычным газетным текстом — его темпорально-локальном плане:

- с точки зрения создателя текста (реального или фиктивного автора, т. е. «повествователя»в художественном тексте) и
- с точки зрения потребителя текста (читателя).

Необходимость учета данного аспекта проявляется достаточно остро при анализе и интерпретации текста в соответствующей учеб-

© Петунин В. С., 2016

ной дисциплине (например, в рамках предмета «Анализ текста» и при работе с публицистическими текстами согласно учебной задаче при работе с иноязычной прессой: газетные статьи и соответствующие публикации в интернет-изданиях). Изложенное ниже также может быть перенесено и на тексты радио- и телепередач.

Сделаем некоторые предварительные замечания относительно специфики как объекта исследования (газетная статья), так и реализации определенной модели при работе с ним. В описании работы над текстом в деятельностной методике [1, с. 8—10] выделяются два уровня.

Первый уровень называется «автороцентрическим», а второй — «текстоцентрическим». «Автороцетрический» уровень отражает отношения «событие (референтная ситуация) — автор — текст». На нем происходит процесс кодирования (оречевления) отраженного в объективной реальности и фиксации его в форме текста. На текстоцентрическом уровне (отношения «текст — читатель») осуществляется процесс декодирования, т. е. «извлечения» читателем информации, содержащейся в тексте. Причем та и другая операции и их результаты обусловливаются в определенной мере личностными характеристиками субъекта (автора и читателя соответственно).

Такой подход достаточно известен и часто представляется в виде «треугольника повествования» (Erzähldreieck), как это называется в «Словаре стилистических терминов» Вольфганга Спивока [3, с. 27].

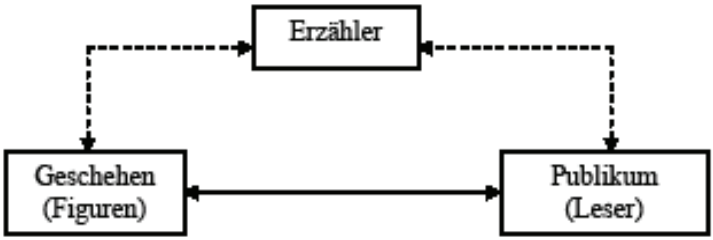


Схема 1. Треугольник повествования

По нашему мнению, данная точка зрения слабо учитывает то обстоятельство, что в реальной коммуникации, особенно в условиях учебной действительности, прочитанный текст, как правило, в определенной форме и объеме, подлежит дальнейшей реализации. При этом читатель становится новым автором, а «потребителем» инфор-

мации является уже кто-то иной. В практике обучения иностранному языку таковым потребителем выступают студенты и преподаватель. Это означает, что при изложении содержания исходного газетного текста происходит своеобразное его (текста) преобразование, т. е. конвертирование. Это обусловлено иными, чем исходные, адресатом и адресантом. При конвертировании изменяются форма и структура текста, его целеполагание и языковое оформление. Может привноситься иной оценочный компонент и другие объективные изменения в комплексе отношений «событие — автор — текст — читатель (он же новый автор) — новый потребитель (получатель текста)». Конвертирование, как правило, меняет и форму речи: из письменной формы текст может преобразовываться в устную. Операционно конвертирование представляет собой «перекодирование» информации исходного текста.

Перекодирование объективно затрагивает временной и модальный факторы текста. При этом мы имеем в виду «смещения» в этих отношениях, возникающие как следствие конвертирования исходного текста его читателем для дальнейшего использования, например при пересказе, т. е. при «приспособлении текста под себя».

В самой общей форме «перекодирование» может быть определено как процесс и результат перевода исходного содержательно-фактологического материала в иной обстоятельственный план и соответствующую этому плану языковую форму выражения. Отсюда проистекает триединая задача:

• вычленение содержательно-фактологического компонента текста (кто, с кем, что, …),

• вычленение обстоятельственного плана текста (где, когда, зачем, …)

• последующее соотнесение того и другого с условиями учебной действительности (целями и задачами обучения, заданиями, личностными характеристиками обучающегося и т. п.).

Перекодирование, таким образом, носит рецептивно-репродуктивно-творческий характер. Возникающее при этом произведение по отношению к исходному тексту представляет собой «третичную» ситуацию в виде текстовой содержательно-логической структуры с новым планом выражения (если считать реальную ситуацию, отраженную в исходном тексте, первичной, а ее представление в газет-

ной статье вторичной). Из этого следует, что содержательно-фактологический компонент исходного текста, переносимый в новое речевое произведение, в определенной мере есть величина константная, а локальный, временной и модальный параметры — величины переменные.

Пространственное и временное значения применительно к содержанию текста газетной статьи могут быть описаны через отношения:

1) «пишущий статью — описываемое в ней событие»;

2) «читающий статью — событие»;

3) «пишущий статью — статья — читающий статью» (см. схему «Треугольник повествования»).

Пишущий статью воспринимает мир, а следовательно, и описываемое в статье событие (т. е. событие-референт) с эгоцентрической позиции. Этот «эгоцентризм» передается в лингвистике, вслед за Карлом Бюлером, через набор таких характеристик как «я — здесь — теперь» [4; 2, с. 318]. Из этого следует, что отношение к референту носит дейктический характер.

Как легко понять, «я — здесь — теперь» представляют собой точку «ноль», т. е. исходную точку координат по отношению к содержательно-фактологическому аспекту текста.

«Я» включает в себя в каждом случае характеристики лица как личности (соответственно, читателя, повествователя/автора и действующих лиц внутри описываемой ситуации), т. е. их наименование, мировоззрение, мораль, суждения, оценки и т. д. В основном, данный аспект в тексте выражается через модальные средства, если понимать под модальностью не только лексико-грамматические средства.

«Здесь» и «теперь» — это пространственно-временные параметры, соответственно, «Я» читателя, автора/повествователя и действующих лиц.

Читающий также, в свою очередь, при чтении статьи становится таким же «центром мироздания». Внешними компонентами для него будут:

— описываемое событие (см. выше: отношение № 2);

— автор статьи (см. выше: отношение № 3).

Легко заметить, что случай 3, выражая субъектно-объектные отношения, имеет в качестве компонентов переменные. На этапе кодирования, т. е. во время написания текста, автор является субъек-

том, а потенциальный читатель — объектом-адресатом. На этапе перекодирования, т. е. при чтении статьи (ее декодировании) и передаче ее содержания третьему лицу (новом кодировании), читатель становится «Я», а исходный автор — объектом восприятия этого «Я», т. е. читателя. Субъект деятельности в каждом из случаев производит свою пространственно-временную и оценочную (модальную) ориентацию «Я и МИР».

С учетом этого треугольник «автор — читатель — ситуация» должен быть модифицирован.

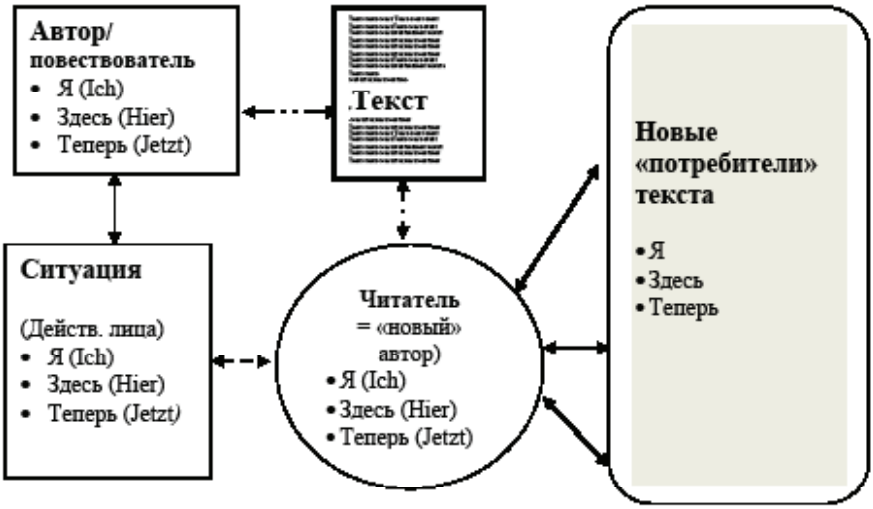


Схема 2. Перекодирование газетной статьи

Условные обозначения:

Стрелка «точка-пунктир» соответствует этапу декодирования.

Стрелка «сплошная линия» соответствует этапу нового кодирования.

Стрелка «пунктир» обозначает апеллирование читателя/«нового» автора создаваемого им текста к исходной (первичной) ситуации.

Рассмотрим специфику проявления указанных отношений в газетной статье на этапе кодирования и перекодирования.

В любом случае соотнесение любого «я» с содержательно-фактологическим компонентом текста (кто, что, с кем, зачем, …, т. е. компоненты ситуации) происходит в основном через его локацию по вре-

мени и месту и модальность, т. е. «дистантность/недистантность» говорящего в этих аспектах по отношению к содержанию.

1. Пространственно–временные характеристики (кодирование)

«Я» — это автор исходного текста, его коммуникативный и, по всей видимости, его прагматический субъект. Отношения «Я и ФАКТ», а также «Я и ЧИТАТЕЛЬ», «Я и АВТОР» мы в данном разделе оставляем за рамками рассмотрения. Они представляют собой модальный аспект. Поэтому сведем характеристики «я — здесь — теперь» к понятиям «место» и «время написания статьи», имея в виду автора.

Отношение «Я — Здесь — Теперь» с одной стороны и описываемый автором факт — с другой дедуктивно может быть показано через представленные ниже схемы.

1.1. Недистантная позиция автора по месту и времени события

В данном случае «я — здесь — теперь» идентично месту и времени события.

Автор, таким образом, является очевидцем события (или представляется таковым). Данное отношение можно назвать презентным, т. е. недистантным по месту и времени.

Таблица 1

Написание статьи (Характеристики автора)	Отношение	Ситуация статьи
здесь (место)	=	*место*
теперь (время)	=	*время*

Идентификация подобного рода характерна для репортажных текстов и узнаваема по высказываниям, типа:

1) Я нахожусь в …

2) Я веду свой рассказ из … .

3) Мы являемся свидетелями …

4) Ich stehe jetzt …

5) Wir sind Zeugen ….

1.2. Дистантная позиция автора к событию по месту и недистантная по времени события может быть проиллюстрирована следующим образом:

Таблица 2

Написание статьи (Характеристики автора)	Отношение	Ситуация статьи
здесь (место)	≠	*место*
теперь (время)	=	*время*

Реализоваться это сочетание может через такие высказывания, как:

1) Мы, живущие в России, с интересом наблюдаем за ….

2) И в наше время есть еще страны, где …

3) Wir, die wir hier in Russland leben, verfolgen …

4) Auch in unserer Zeit gibt es Länder, …

Как видно из примеров, пространственно-временная информация может быть выражена явно или неявно (примеры 2 и 4). Пространственное отношение измениться на недистантное, если следует уточнение типа: «К числу таких стран относится и наша страна».

1.3. Дистантная позиция авторского «Я» к описываемой ситуации по времени события и недистантная по месту показывает такие отношения:

Таблица 3

Написание статьи (Характеристики автора)	Отношение	Ситуация статьи
здесь (место)	=	*место*
теперь (время)	≠	*время*

Актуализация схемы возможна посредством двух вариантов:

1) описываемое автором событие произошло до момента создания статьи или ее публикации, например:

Еще несколько лет назад здесь был только лес.

Noch vor wenigen Jahren gab es hier nur Wald;

2) излагаемый факт будет иметь место после момента, когда пишется статья:

Через несколько дней грузовое судно покинет гавань.

In wenigen Tagen verlässt der Frachter den Hafen.

2. Пространственно-временные характеристики текста (перекодирование)

Лицо, читающее текст/статью или иным образом работающее над ней (т. е. потребитель), становится коммуникативно-прагматическим субъектом, выступающим в своей собственной пространственно-временной сфере «я — здесь — теперь». Ситуация статьи и ее автор тогда выступают в функции коммуникативного объекта. Схема при этом приобретает тогда трехчленный характер:

Таблица 4

Чтение и дальнейшая работа над статьей (Характеристики потребителя)	Ситуация статьи	Написание статьи
здесь (место)	*место*	*место*
теперь (время)	*время*	*время*

Определение совпадения или несовпадения локальных характеристик читателя с одной стороны и характеристик места ситуации статьи и автора — с другой, как правило, у обучающихся трудностей не вызывает и может специально не отрабатываться. Сложнее дело обстоит в плане взаимодействия временных показателей. Здесь получателю информации необходимо учитывать одновременно несколько позиций, в том числе дату публикации. Поскольку данный вопрос напрямую связан с преобразованиями временного фона статьи при работе над ней, заключающимися в изменении или замене темпоральных показателей (например, временных форм глаголов и обстоятельств времени), рассмотрим возможные комбинации этих компонентов.

Как правило, совпадение всех однотипных компонентов друг с другом возможно в случае газетного, радио- или телерепортажа с места события, идентичного местонахождению получателя информа-

ции (Direktübertragung, live-Sendung). Этот случай иллюстрирует таблица 5.

Таблица 5

Чтение и дальнейшая работа над статьей («Я» читателя)		Ситуация статьи		Написание статьи
здесь (время)	=	*время*	=	*время*
теперь (место)	=	*место*	=	*место*

Современные средства массовой информации (интернет, радио, телевидение) позволяют получателю информации как бы быть участником уже происшедшего события, например при просмотре новостных передач. При этом временной момент кодирования как бы идентичен моменту декодирования. Но это «псевдоучастие». На самом деле время получения информации отсрочено. Это показывает табл.:

Таблица 6

Чтение и дальнейшая работа над статьей («Я» читателя)		Ситуация статьи		Написание статьи
здесь (время)	≠	*время*	=	*время*

Эта же схема верна и для случая, когда автор является очевидцем описываемых событий, но информация доходит до получателя по истечении некоторого времени. Это типичный случай газетной хроники.

Особое внимание при передаче содержания статьи следует уделять случаю, когда автор пишет о будущей для него ситуации, а читатель/ слушатель получает эту информацию в момент наступления этого события.

Таблица 7

Чтение и дальнейшая работа над статьей («Я» читателя)		Ситуация статьи		Написание статьи
здесь (время)	=	*время*	≠	*время*

Поясним этот случай. Предположим, что статья опубликована в газете от 14 марта 2014 года.

Статья: *22 марта 2016 года в городе N откроется выставка кошек… Она продлится два дня.*

Говоря об этом факте 22 марта 2014 года, реферирующий статью воспринимает событие не как ожидаемое (как у автора), а как презентное, т. е. происходящее в момент чтения. Если же получение информации происходит в описываемом нами случае после 22 марта, то реализуется схема № 4 (табл. 8), что является частным проявлением этой же схемы.

Таблица 8

Чтение и дальнейшая работа над статьей («Я» читателя)		Ситуация статьи		Написание статьи
здесь (время)	≠	*время*	≠	*время*

Наблюдения показывают, что основной схемой газетных жанров является та, где момент события предшествует времени получения информации читателем-потребителем независимо от схемы реализации отношения «авторское время — время события». Для процесса адаптации текста данное обстоятельство имеет принципиальное значение выбора грамматических временных форм и соответствующих лексических средств (обстоятельств времени). Типичной временной грамматической формой «воспоминания» является в немецком языке претеритум.

В проиллюстрированном случае 3-й обучающийся также должен произвести корректировку глагольных времен, заменив авторское будущее время на настоящее. На данные вопросы следует обратить внимание студентов: как показывает практика, необходимость описываемых временных трансформаций текстов, особенно на начальном этапе, ими не осознается.

Напомним, что проекция прошлых событий на настоящее выражается в немецком языке парадигматически перфектом. В ситуации эта схема «рефлексии» реализуется, например, в следующих вариантах (схема 3).

Подведем итог сказанному. При передаче содержания статьи на любом этапе работы читателю предстоит вычленять пространственно-временные ряды.



Схема 3

Пространственный план:

Таблица 9

Где издана газета?	→	Где находится автор?	→	О каком месте идет речь в статье?	→	Где читается статья? (как правило, особо не эксплицируется)

Временной план:

Таблица 10

<table>
<tr><td>Когда издана газета?</td><td>Когда написана статья?</td><td rowspan="2">→</td><td rowspan="2">Когда произошло событие</td><td rowspan="2">→</td><td rowspan="2">Когда читается статья?</td></tr>
<tr><td colspan="2">Оба фактора обычно рассматриваются как идентичные</td></tr>
</table>

Варьирование компонентов этих рядов может послужить основой для упражнений. При работе над одним текстом возможно его включение в такую ситуацию, как: «Представьте себе, что Вы очевидец события. Расскажите о нем!» Рекомендуется также делать обзоры важнейших событий за неделю/месяц/в определенной стране/в определенном регионе (Presseschau), где события освещаются в ретроспективном плане.

* * *

1. Бюлер К. Теория языка. URL: http://linguists.narod.ru/downloads1.html (§ 7. Origo указательного поля и способы его выражения. «Здесь-сейчас-я» = система ориентации субъекта) — (проверена 17.02.2015).

2. Сусов И. П. Семантика и прагматика предложения. Калинин: Изд-во КГБС, 1980.

3. Bußmann, H. Lexikon der Sprachwisenschaft. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Kröner, 1990.

4. Spiwok, W. Lexikon der Sprachwisenschaft. — Artikel «Ich — Jetzt- Hier-Origio» // Wörterbuch stilistischer Termini. — Sektion Germanistik, Kunst-und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Universität Greifswald, o.J.

АВТОРЫ ВЫПУСКА

Беляева Надежда Жоржевна, заведующая отделом неофициального искусства Национальной галереи Республики Коми (Сыктывкар, Россия)

Бразговская Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор кафедры культурологии Пермского государственного гуманитарного педагогического университета (Пермь, Россия)

Гаврилина Людмила Константиновна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры общей и специальной педагогики Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Йонушас Йонас Ремигиевич, кандидат филологических наук, доцент, Каунасский технологический университет (Каунас, Литва)

Кажигалиева Гульжан Абзалхановна, кандидат филологических наук, и. о. ассоциированного профессора кафедры русского языка и литературы Казахского государственного женского педагогического университета (Алматы, Казахстан)

Катермина Вероника Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии Кубанского государственного университета (Краснодар, Россия)

Конова Ирина Генриховна, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Лысов Антон Анатольевич, аспирант Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Люсый Александр Павлович, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, член редколлегии журнала «Вопросы культурологии» (Москва, Россия)

Мартысюк Павел Григорьевич, доктор философских наук, доцент кафедры инженерной педагогики психологии Республиканского института инновационных технологий Белорусского национального технического университета (Минск, Беларусь)

Панюков Анатолий Васильевич, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Сыктывкар, Россия)

Петунин Валентин Сергеевич, доцент кафедры немецкого и французского языков Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Сулимов Владимир Александрович, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Тульчинский Григорий Львович, доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, профессор НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург, Россия)

Фадеева Ирина Евгеньевна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова; председатель Комиссии Междисциплинарного изучения художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры» (Москва, Россия)

Шабаев Юрий Петрович, доктор исторических наук, заведующий отделом этнографии Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Сыктывкар, Россия)

Шапинская Екатерина Николаевна, доктор философских наук, профессор, зам. руководителя Экспертно-аналитического центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (Москва, Россия)

Периодическое издание

ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБРАЗОВАНИЕ

Научно-образовательный и методический журнал

№ 2(20) 2016

Редактор *О. В. Габова*
Корректор *С. Б. Свигзова*
Верстка и компьютерный макет *Т. В. Матвеевой*

Подписано в печать 27.06.2016. Печать ризографическая.
Гарнитура Cambria. Бумага офсетная. Формат 60×84/16.
Усл. п. л. 14,6. Уч.-изд. 14,0 л.
Заказ № 151. Тираж 500 экз.

Издательский центр СГУ им. Питирима Сорокина
167023. Сыктывкар, ул. Морозова, 25