

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

№ 4 (18) / 2015

Сыктывкар
Издательство СГУ им. Питирима Сорокина
2015

Научно-образовательный и методический рецензируемый журнал
Издатель и 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, доктор гуманитарных наук, профессор, профессор Вильнюсского государственного педагогического университета (Литва, Вильнюс); **Бразговская Елена Евгеньевна**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Россия, Пермь); **Васильев Павел Владимирович**, кандидат педагогических наук, доцент, проректор по экономическим и социальным вопросам Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар); **Гончаров Сергей Александрович**, доктор филологических наук, профессор, первый проректор Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург); **Гурленова Людмила Викторовна**, доктор филологических наук, профессор, директор Института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар); **Жеребцов Игорь Любомирович**, доктор исторических наук, старший научный сотрудник, директор Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Россия, Сыктывкар); **Зюзев Николай Федосеевич**, доктор философских наук, доцент, сотрудник Масси Колледж, Торонто, председатель комитета по образованию общества "Little Russia" (Канада, Торонто); **Истиховская Марина Дмитриевна**, кандидат юридических наук, доцент, ректор Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар); **Люсый Александр Павлович**, кандидат культурологии, доцент, старший научный сотрудник Института природного и культурного наследия имени Д.С. Лихачева (Россия, Москва); **Мосолова Любовь Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург); **Муравьев Виктор Викторович**, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар); **Сулимов Владимир Александрович**, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар); **Сурво Аарно**, доктор философии, профессор, научный сотрудник кафедры фольклористики гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки); **Сурво Вера Викторовна**, доктор философии, профессор, исследователь кафедры этнографии гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки); **Тульчинский Григорий Львович**, доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, профессор департамента прикладной политологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург (Россия, Санкт-Петербург); **Фадеева Ирина Евгеньевна**, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар); **Шабаев Юрий Петрович**, доктор исторических наук, профессор, заведующий отделом этнографии Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Россия, Сыктывкар)

Редакция журнала:

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

Ответственный редактор – И. Е. Фадеева

Подписной индекс журнала Е34110, каталог «Почта России» 78782.

Подписка через сайт «Пресса по подписке» www.akc.ru .

Стоимость подписки 618 руб. на полгода.

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

Котылев А. Ю. Этнокультурная идентификация коми интеллектуала XIX века. Жизнь и творчество Г.С. Лыткина	6
<i>Kotylev A. Ethno-cultural identification of Komi intellectual XIX century. Life and Works of G.S. Lytkina</i>	
Кузюрина Е. М. Польский плакат как выражение политической эстетики (на примере плакатов Народной Польши 1945–1954 гг.)	19
<i>Kuzyurina E.M. Polish poster as an expression of political aesthetics (posters of People's Poland 1945–1954)</i>	
Левченко О. Е. Экологическая проблематика в проекте Пинар Йолдас «Экосистема эксцессов»	36
<i>Levchenko O.E. Ecological problematics at the Pinar Yoldas' project "An Ecosystem of Excess"</i>	
Лимеров П. Ф. Поиски литературной идентичности: языческий миф в творчестве К. Ф. Жакова	45
<i>Limerov P. F. Finding a literary identity: the pagan myth in the work of K. F. Zhakova</i>	
Меньшиков Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры	62
<i>Menshikov L. A The pragmatics of the textual understanding in the postmodern situation</i>	
Макарова Л. М. Мариан Колодзей: особенности интерпретации пережитого	75
<i>Makarova L. M. Marian Kolodziej: particularities of past interpretation</i>	
Нефедова Д. Н. Образ Другого в искусстве: к вопросу о формировании национально-культурной идентичности	85
<i>Nefedova D. N. The image of the other in art: to the question about the formation of national and cultural identity</i>	
Макарова И. В. Средства художественной выразительности произведений декоративно-прикладного искусства народа коми (текстильные изделия)	92
<i>Makarova I. V. Means of artistic expression of works of arts and crafts of the Komi (textiles)</i>	

Пушкирева Т. В. Мир кукол в мире людей: историко-культурный анализ 100

Pushkareva T. V. World of dolls in the world of men: the historical and cultural analysis

Иванько А. А. Двойное кодирование как антропологический принцип семиосферы 108

Ivanko A. A. Double coding as anthropological principle of semiosphere

Арзямова О. В. Национальный семиозис сквозь призму мультикультурного художественного пространства (на материале прозы Каринэ Арутюновой) 116

Arzyamova O. V. National semiosis through the prism of multicultural art space (based on the prose of the Karine Arutyunova)

Сарычев Ю. А. «Новый человек» как социокультурный феномен XX века 131

Yuri Sarychev. "New man" as a socio-cultural phenomenon of the twentieth century

Некрасов Р. В. Древние культовые объекты северо-востока Европы как художественно-пластические и сакральные составляющие культуры этноса 143

Nekrasov R. V. Ancient cult objects of the northeast of Europe as art and plastic and sacral components of culture of ethnoses

ФИЛОЛОГИЯ

PHILOLOGY

Бернегега С. И. Путевой очерк: художественно-публицистические особенности жанра (на материале очерков Виктории Ивлевой) 151

Bernevega S. I. Travel essays: artistic and journalistic peculiarities of the genre (based on essays of Victoria Ivleva)

Бразговская Е. Е. Вербализация музыки (автоэкфрасис) в современной композиторской практике: когнитивно-семиотический аспект 163

Brazgovskaya E. E. Verbal ecphrasis in the modern practice of music composing: cognitive and semiotic dimensions

Вахотин А. А. Особенности восприятия слов русского языка различной длины в условиях шума 181

Vakhotin A. A. Perceptive Peculiarities of the Russian Word in the Conditions of Noise

Гурленова Л. В., Старцева В. А. Любовь в системе ценностей 189
А. Вампилова (на материале его писем)
Gurlenova L. V., Startseva V. A. Love in the values of A. Vampilov (on the material of his letters)

МЕТОДИКА METHODS

Гурленов В. М., Чупрова Н. В. Реализация принципов обучения 198
иностранным языкам
Gurlenov V. M., Chuprov N. V. Implementation of the principles of training in the teaching of foreign languages

Кажигалиева Г. А. О лингвокультурологическом подходе к созданию 213
школьной и вузовской учебной литературы по дисциплине
«Русский язык»
Kazhigaliyeva G. A. About linguokultural approach to the creation in school and high school educational literature for academic subject “Russian language”

Килюшева О. И. Сохранение смыслового единства при написании 230
письменного высказывания с элементами рассуждения в формате ЕГЭ
Kilyusheva O. I. Maintaining semantic unity within the Russian National Exam essay

АНТРОПОЛОГИЯ ANTHROPOLOGY

Иванов С.В., Гоппе Д.В., Керимова С.Н.К., Жорняк К.В. Антропологические корреляты межзрачкового расстояния: медицинские, 245
физиогномические и психологические приложения
Ivanov S.V., Goppe D.V., Kerimova S.N.K., Zhornjak K.V. Anthropological correlates of pupillary distance: medical, physiognomic and psychological applications

Авторы выпуска 264
Сведения для авторов 266

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

А. Ю. Котылев

Этнокультурная идентификация коми интеллектуала XIX века. Жизнь и творчество Г.С. Лыткина

УДК 008:94(470)

Георгий Степанович Лыткин первым из представителей коми народа стал учёным общероссийского уровня. При этом он сохранил верность родной культуре. Главной его задачей стало возвращение коми культуре её первоосновы: наследия христианского просветителя XIV в. Стефана Пермского. Г.С. Лыткин создал уникальный двуязычный труд, который являлся одновременно монографией, учебником и словарём.

Ключевые слова: интеллектуальная культура коми, традиции просвещения, христианизация, перевод, двуязычный текст.

A. Kotylev. Ethno-cultural identification of Komi intellectual XIX century. Life and Works of G.S. Lytkina

George S. Lytkin was the first representatives of the Komi people that become scientists of Russian level. However, he remained faithfulness to his native culture. His main task was the return of the Komi culture of its primordial: Heritage Christian educator of XIV century of Stephen Perms. Lytkin created a unique bilingual work that is both monograph, textbook and a dictionary.

Keywords: intellectual culture Komi, tradition of Enlightenment, Christianization, translation, bilingual text.

Во второй половине XIX столетия начинается «культурное пробуждение» коми народа, выразившееся в появлении ряда «выходцев» – творческих людей, сумевших получить высшее, столичное образование и войти в состав российской (а затем и международной) интеллигентской элиты. Между этими людьми (Г.С. Лыткин, К.Ф. Жаков, В.П. Налимов, П.А. Сорокин) прослеживается некоторая преемственность, объясняющаяся не только связями внутри землячества, но и особым отношением к народу коми. Представляется, что осмысление судеб своего народа, попытки предвидеть его будущее и предсказать возможные пути его развития отчасти предопределили идейную близость этих мыслителей, в сущности, очень разных по своим взглядам и научным концепциям. В этой связи интересно рассмотреть творческий путь основоположника данной традиции, проторившего дорогу из коми провинции в столицу страны, поставившего вехи, по которым затем пошли другие.

Георгий Степанович Лыткин (6 июня 1835 – 4 апреля 1907 гг.) – первый коми учёный, калмыковед, фольклорист, просветитель, поэт, один из создателей коми художественной литературы – родился в уездном городке Усть-Сысольске Вологодской губернии в купеческой семье. После смерти отца и раздела имущества семья была фактически разорена. Таким образом, своим успехам на поприщах образования и науки Лыткин был обязан не семейному состоянию, но исключительно собственным трудам и талантам. Уже это сближает его со следующими поколениями коми интеллигентов.

В XVIII–XIX веках Усть-Сысольск становится основным культурным центром народа коми-зырян, заменяя в этом качестве бывшую столицу Пермской епархии, владычный городок Усть-Вымь, превратившийся в обычное село. Уездную элиту составляли представители чиновничества и купечества, а также учителя и священнослужители. К новому этапу формирования самосознания коми народа имели отношение прежде всего представители двух последних категорий. В Усть-Сысольске того времени доминировали три языка: церковнославянский (для богослужений), русский (для общественных, присутственных мест) и коми-зырянский (сысольский

диалект, надо полагать, преобладавший в повседневном и семейном общении).

Г.С. Лыткин указывает, что в детстве он практически не владел ни русским языком, который ему тогда представлялся языком «учителей» – преподавателей училищ, ни церковным, который был непонятной основой звучания притягательных и таинственных для ребёнка богослужений [6, с. 1, 2]. Для юного зырянина получение образования в родном городе обернулось первым социокультурным кризисом (семиотическим, в первую очередь, но также мировоззренческим): пришлось пробиваться через непонятную ему систему смыслов, изложенных на малознакомых языках. Эти воспоминания показывают, что Лыткин первым из «выходцев» Коми края начал проходить характерную цепочку жизненных кризисов, в частности, языковой [9, с. 144–162]. Одним из основных стимулов своей жизнестворческой активности он называет как раз желание пробиться к ролям священника и учителя, для того чтобы овладеть обозначающими высший статус языками.

Образовательная иерархия, через которую прошёл Г.С. Лыткин, включала в себя две низших (собственно усть-сысольских) ступени, которые и дались представителю коми народа тяжелее всего. В Вологодской гимназии он чувствовал себя уже увереннее, найдя общие интересы даже с отдельными её преподавателями. Некоторые из них тоже были озабочены проблемой несовпадения организации образования на коми окраине губернии с официальными представлениями на этот счёт. В том же направлении развивалась мысль других представителей российской элиты, причём как светской, так и церковной. Путешественники по северу называли коми «лесным народом», отмечая его приверженность архаическим обычаям [2, с. 106-107, 341-347]. Здесь, конечно, можно увидеть влияние романтического миропредставления с его установками на обнаружение диких, изначальных культур. Отдельные представители церкви прямо обвиняли коми-зырян в язычестве, видя противоречие между качеством их храмов и приверженностью древним обычаям. Следует отметить, что в отличие и от первых, и от вторых Георгий Степанович не считал своих соплеменников ни «дикими», ни «язычниками». Вероятно, взгляд изнутри всегда отличается от

внешних, поверхностных мнений, продиктованных зачастую общекультурными стереотипами.

Финансовое видение будущего играет свою роль при выборе образования во все времена. Г.С. Лыткин при поступлении в Санкт-Петербургский университет видит себя юристом. Однако юридический факультет тогда тоже был платным. Денежные затруднения стали значимым фактором, предопределившим возврат студента к мечтам юности [21, с. 296].

Именно с этим, а не с выражением «верноподданнических настроений» следует связать один из первых стихотворных опытов Лыткина [7]. Создание своего рода оды на восшествие на престол очередного императора со времён Ломоносова было способом привлечь к себе благожелательное внимание власти. В XIX веке этот приём уже не работал, если не удавалось придать ему очевидной оригинальности. В данном случае она достигалась за счёт создания восхваления на мало кому известном языке. Как и в случае с Михаилом Ломоносовым, этическим оправданием Георгию Лыткину служит то, что старался он не ради себя, но (в данном случае) ради родной культуры, обратить на которую внимание властей предержащих других способов почти не было. Наличие религиозных мотивов в этом стихотворении свидетельствует о направленности мышления автора (видимо, характерным для мифологии коми является взаимосвязь Солнце – Бог – Царь), а также о его неосведомленности о раннехристианской письменной традиции коми. Г.С. Лыткин стал одним из первых авторов, опубликовавшим стихотворение на коми языке (хотя большая часть написанных в студенческие годы стихотворений опубликована не была, а впоследствии забыта [19]), что делает его пионером, но некрупным поэтом. Поэтическое творчество никогда не стало для него главным делом жизни, скорее оставалось зоной опытов, в отличие от современника – выдающегося коми поэта И.А. Куратова, стихи которого были опубликованы, правда, только в XX веке. Впрочем, возможен спор о том, кто из них является «основоположником литературы» [21, с. 304], наследником советской культуры, только в рамках которой данный титул чётко встроен в официальную смысловую иерархию [10, с. 80–93].

Уже в начале обучения Г.С. Лыткина в университете обнаруживается противоречие между его жизненным устремлением и российской системой образования/науки того времени. Вероятно, именно с этим связан его перевод на новый, восточный, факультет после первого года обучения. Этот факультет был переведён в Санкт-Петербургский университет из Казани, и, по всей видимости, туда как раз набирали новых студентов (немаловажно, что им полагалась стипендия). К этому моменту Георгий Степанович должен был уже понять, что в российских вузах почти начисто отсутствует тот предмет, который его интересовал более всех других: финно-угроведение. Фактически оно было отдано на откуп финским учёным в Гельсингфорсе. Через несколько десятилетий с этой же проблемой столкнётся другой выдающийся «выходец» из коми-зырян, Каллистрат Фалалеевич Жаков [11, с. 114]. В мировоззренческом плане между Лыткиным и Жаковым имеются существенные различия, но логика их утверждения в науке во многом схожа. Второй, в отличие от первого, оставил довольно подробные мемуары, по которым можно судить если не о деталях, то о принципах происходившего в подобной ситуации.

«Проф. Житомирский умер, который хотел сделать меня словарником и поощрял мои опыты сравнения русских сказок с восточно-финскими ... Тогда обратился я к старому лингвисту. Я ему говорил, что хочу посвятить жизнь изучению зырянского и других угро-финских языков. Он нашёл, что для этого необходимо изучить мне методы и держать экзамен по санскриту, по Ведам, по истории греческого языка» [4, с. 253]. Если Жаков столкнулся с такой ситуацией после окончания университета, то Лыткин намного раньше. Закончив первый курс, он переводится на восточный факультет, где начинает специализироваться по калмыковедению (монголистике, алтайистике).

По окончании основного университетского курса, в рамках подготовки к занятию профессорской должности Г.С. Лыткин отправляется на «полевую практику» в калмыцкие степи. Ему почти сразу удаётся совершить серьёзные открытия. Под названием «Сказания о дербен-ойратах» он публикует в 1859–1860-х годах свой перевод рукописи летописи, принадлежащей перу калмыцкого вла-

дательного князя Батура-Урбashi-Тюменя [20]. Свою эрудицию и глубинное проникновение в историю степных народов Лыткин продемонстрировал в переводе анонимной летописи, названной им «Краткая история калмыцких ханов» [1]. Перевод был сопровождён подробным комментарием с использованием разнообразных источников. Своего рода итогом калмыковедческого периода деятельности Г.С. Лыткина стало исследование «Материалы для истории ойратов» [13], которое до сих пор считается основополагающим трудом данного научного направления. Этот период научной деятельности Г.С. Лыткина прерывается резко и радикально.

Позднесоветские учёные связывали отказ Георгия Степановича от профессорской должности и прекращение им занятий калмыковедением с его увлечением Н.Г. Чернышевским, революционной деятельностью и вступлением в организацию «Земля и воля». Действительно, имеется одно свидетельство на этот счёт, оставленное земляком Г.С. Лыткина, также выпускником Вологодской гимназии Лонгином Пантелеевым, который в самом деле был активным участником народнического движения [16, с. 195]. Пантелеев вспоминает, что Лыткин по возвращению из приволжских степей примкнул к народникам и даже приютил на своей квартире подпольную типографию. Для позднесоветской науки данный факт был своего рода индульгенцией, позволяющей очистить имя учёного от обвинений в великодержавном национализме и близости к придворным кругам, возведённых на него раннесоветскими «учёными» [17, с. 72]. Связь с народниками давала возможность причислить Георгия Степановича к «либерально-демократическому» направлению [3, с. 210]. Сам Г.С. Лыткин не отрицает, что реформы начала 1860-х годов его воодушевили, но вкладывает в свой разрыв с монголистикой и стремлением изменить жизненный путь желание связать свою жизнь не с революционным движением, а с возвращением в Усть-Сысольск и началом служения делу образования коми народа [21, с. 297–298]. В этом намерении его какое-то время поддерживали либеральные чиновники-реформаторы, но попытки получить должность в Коми крае успехом не увенчались. Г.С. Лыткин был вынужден приспосабливаться к новым обстоятельствам своей жизни и в дальнейшем зарабатывал на пропитание семьи преподаванием ис-

тории и географии в гимназиях и училищах Санкт-Петербурга. На этом поприще он добился немалых успехов, но жизненное призвание по-прежнему влекло его к иным трудам.

В студенческие годы Г.С. Лыткин продолжает свои гимназические занятия, связанные с увлечением культурой коми. Опыт калмыковедения подталкивает его заняться фольклором своего народа. В то время считалось, что коми не представляют особого интереса в этом отношении, что их творчество не оригинально, но лишь копирует на своём языке русский фольклор. Георгий Степанович довольно последовательно опровергает это мнение, в том числе посредством сбора и публикаций коми фольклорных произведений. Однако и эта деятельность становится лишь дополнением к его основному увлечению.

Основные творческие труды Г.С. Лыткина были предопределены избранным личностным идеалом, следование которому привело не только к успехам и признанию, но и к непониманию и неприятию. Культурным образцом для него становится деятель XIV века, христианский просветитель коми народа и первый епископ Коми края Стефан Пермский. Именно основные виды деятельности крестителя Перми Вычегодской: языковедение, переводы и религиозное просвещение [12, 63–85] – становятся базовыми для Лыткина в зрелый период его жизни. Вероятно, именно религиозность помешала ему теснее сойтись с революционерами-народниками и, напротив, позволила наладить связи с некоторыми представителями российской власти.

Последовательность увлечения Г.С. Лыткиным наследием Стефана Пермского подтверждается не только его воспоминаниями, но и некоторыми личными документами. Так, в 1879 году он присыпает П. И. Саввайтову письмо, содержащее тексты, написанные пермской (стефановской) азбукой на коми языке.

«Не пугайтесь древнезырянского письма. Вещь невинная, единственная, которую удержала память, и то без конца. Она Вам давно известна, написана тогда, когда я, будучи студентом (1855), голодал, когда много раз Ваши вечерние чаи с закускою меня спасали ... Написана она буквами зырян – надписи на образе св. Троицы; ...» [19, л. 12].

Речь идёт о стихотворении, созданном Лыткиным в студенческие годы и восстановленном по памяти. Записав это произведение древней азбукой и сделав ею же приписку к письму, он хотел вызвать благожелательность компетентного учёного и показать свою компетентность при восстановлении прерванных на два десятилетия отношений. От Савваитова в этом случае требовалось разрешение на пользование его языковедческими трудами. Само желание овладеть древней письменностью показывает, что автор считает себя преемником Стефана (подобно писцам XV–XVI веков, которые нередко добавляли фразу пермскими буквами к основному тексту на русском) [15, с. 6–19]. Год написания письма (и вероятного возврата Г.С. Лыткина к изучению стефановского наследия) тоже не случаен. Он совпадает с 500-летним юбилеем начала миссии Стефана в Перми. Через несколько лет Г.С. Лыткин издаст статью с характерным названием «Пятисотлетие Зырянского края» [5], приуроченную к юбилею создания Пермской епархии и показывающую, что для него дата крещения коми народа и дата его возникновения совпадают.

Главной формой деятельности Г. С. Лыткина в конце 1870-х – начале 1880-х годов становится работа переводчика. Следуя примеру своего личного идеала, он переводит (работая без оплаты по вечерам) на коми язык с церковнославянского и русского целый ряд библейских, богослужебных и агиографических текстов. Среди них четыре Евангелия, Послания апостолов, Литургия св. Иоанна Златоуста, Чин поминовения усопших, Акафист св. Стефану и др. Все эти произведения предназначались коми народу, но многие переводы до него так и не дошли. Их автор вновь столкнулся с недоверием и церковно-бюрократическим противодействием. С точки зрения обер-прокурора Синода, для коми больше подходили «Начатки православной веры» [6, с. 2]. Георгий Степанович «уступил» перевод этой книжки известной ему учительнице из села Выльгорт под Усть-Сысольском Ф.И. Забоевой (интересно, что именно у неё получил начальное образование К.Ф. Жаков), оставив за собой лишь общую редакцию текста. Поиск путей доведения до представителей коми народа плодов своего труда приводит Г.С. Лыткина к созда-

нию главного концептуального труда жизни, в значительной степени обобщающего основные направления творчества.

Любимым детищем Г.С. Лыткин называет свою книгу «Зырянский край при епископах Пермских и зырянский язык» [6]. Уже сложносоставное название указывает на неоднородный характер текста. Действительно, это не научный труд, не церковный служебник, не сборник фольклора, не словарь, не учебник, но в то же время и первое, и второе, и третье, и четвёртое, и пятое. Характерно, что многие современники не поняли и не приняли лыткинский труд. Причём среди них мы видим не только «мракобесов», препятствующих созданию культуры коми народа, но и людей, вполне просвещённых, в том числе уважаемого П.И. Саввaitова [21, с. 300–304], с которым Г.С. Лыткин состоял в переписке и труды которого использовал в своей книге [6, с. 7]. Для понимания причин неприятия «Зырянского края» представителями образованного слоя общества интересно рассмотреть мнение «дилетанта» – Василия Кандинского, впоследствии знаменитого художника. В 1889 году Кандинский, будучи студентом-юристом Московского университета, совершаает поездку в Кomi край на средства Московского общества естествознания, антропологии и этнографии [18]. В том же году он публикует рецензию на книгу Лыткина [8, с. 166–168]. Рецензия полна упрёков по поводу неоригинальности материалов, использования публикаций других авторов, неправильного использования и истолкования слов. Конечно, В. Кандинский сам не был специалистом в культуре коми, основы его замечаний почерпнуты из трудов других авторов, но самым интересным является принципиальное непонимание назначения и структуры книги.

Представляется, что, укоряя Г.С. Лыткина с тех или иных позиций, его современники (а отчасти и потомки) не разглядели главных достоинств «Зырянского края» как системного построения. В отличие от большинства историков, лингвистов, фольклористов и религиоведов своего времени Георгий Степанович не отдавал предпочтения ни одному из этих направлений. Он не собирался совершать «прорыв» ни в одной из этих наук. Следуя примеру Стефана Пермского, онставил цель формирования основ обновлённой культуры коми в процессе религиозно-культурного возрождения.

Стремление вернуться к первоистоку подтверждается упрёками в «архаизации языка», которую современные учёные объясняют желанием Лыткина избавиться от руссицизмов [21, с. 302]. Конечно, Георгий Степанович не был последовательным «архаизатором», но также несомненно, что он стремился восстановить нарушенную связь коми культуры с её корнями, олицетворением которых и выступает Стефан.

Структура «Зырянского края» полностью оправдана целью последовательного восстановления исторического развития культуры, плотью которой и становится вынесенный в название книги «зырянский язык». Книга открывается вполне корректным (даже с точки зрения современной науки) историческим очерком, посвящённым миссии Стефана Пермского и его преемников. Стремясь сблизить «апостола зырян» с народом, Г.С. Лыткин высказывает предположение о его наполовину коми происхождении. Эта легенда даёт возможность провести параллель между Стефаном и Константином Солунским (якобы наполовину славянином). В этом уподоблении Георгий Степанович следует Епифанию Премудрому, который неоднократно сравнивает двух просветителей [12, с. 46–57]. Нахождение в Стефане зырянской крови показывает, что Лыткин вовсе не был таким уж верноподданным Российской империи, подспудно в нём бурлило желание отстоять свою самобытность, противопоставить «мы» и «они». Однако, как и у большинства коми-интеллектуалов, это противопоставление постепенно сглаживалось осознанием культурной общности. Для образованного человека зов крови (рода) оказывался куда менее значим, чем осознание своего места в России, мире, космосе.

Переход от первой части книги (меньшей, монографической) к последующим («диалогическим») построен в виде характеристики пермских («древнезырянских») письменности и текстов. Г.С. Лыткин предстаёт здесь перед читателем как компетентный и вдумчивый семиотик. Одним из главных принципов для него является сопоставление всех наличествующих вариантов письменности. Возникает вопрос: зачем «учебнику русского языка» подобный раздел? Сопоставляя его с индивидуальными экспериментами автора по овладению древней письменностью, следует предположить, что

Г.С. Лыткин не исключал возможности её возрождения в культуре коми. Однако никто из интеллектуалов эту идею не поддержал: все они предпочитали свои модификации имеющихся систем письма. Представление стефановских переводов выявляет ещё один важный принцип «Зырянского края»: выстраивание в виде параллельных текстов. В этой части они представлены двумя-тремя рядами (как корректный исследователь, Г.С. Лыткин считает обязательным показывать разницу между древними переводами с русского и своими), а в последующих частях двумя устойчивыми рядами.

Мало кто из рецензентов обращал внимание на эту особенность организации текста лыткинской книги. Параллельный текст на двух языках создаёт эффект диалога между народами и культурами. Устойчивость (начиная с XIV века) взаимодействия русской и коми культур представляет собой ещё один принцип лыткинской концепции. Первым шагом её осуществления становится представление культуры коми российской элите. Наличие двух вариантов текста делает это логичным и органичным. Выход «Зырянского края» совпадает с пиком увлечения российского образованного общества историей и наследием Стефана Пермского. Не случайно распространению лыткинских текстов способствовали религиозно-романтически настроенные женщины из императорской фамилии. Георгий Степанович вполне вписывается в неоромантическую эпоху с её установками на межкультурное формирование социокультурной системы. Он вполне логично полагал, что новая коми культура возникнет в пространстве взаимодействия и взаимообогащения русской и коми культур.

Вторая часть «Зырянского края» чётко разделяется на «историческую» и «филологическую», последняя в свою очередь делится на «фольклорную» и «языковую» (грамматически-словарную). Историческая часть мифологически ограничивается религиозным «первоначалом», очерчивая период существования первой Пермской епархии. Во второй части особенно интересны попытки построения троичного русско-вотско-зырянского словаря. Включение в него слов вотяков (удмуртов) свидетельствует о стремлении автора ввести в орбиту своего влияния другие финно-угорские народы России.

Жизнь и творчество Г.С. Лыткина могут быть рассмотрены в разных проекциях современной науки. Его называют «основоположником национальной научной школы» [21, с. 295] и «отцом коми языковедческой науки» [13, с. 293]. В то же время вряд ли стоит оценивать его деятельность исходя из требований позитивистской науки. По основному направлению своей деятельности Георгий Степанович был не «учёным», а «просветителем». Творческие озарения сделали его основателем коми интеллектуальной культуры, которая проявилась уже при его жизни. В отличие от своих ближайших последователей (К.Ф. Жаков, П.А. Сорокин, В.П. Налимов, А.С. Сидоров), он сумел построить органический исторический ряд, ведущий от начального момента истории до культурной актуальности сегодняшнего дня. Если деятели времён модерна и революционного авангарда пытались представить культуру коми полуязыческой или прогрессистской, то Георгий Степанович твёрдо отстаивал её христианскую основу. Религиозный контекст его творчества соответствует не только времени жизни Г.С. Лыткина, но и культурной сущности коми народа. В характерном парадоксальном (в свете сегодняшнего дня) плане Георгий Степанович становится до- постмодернистом коми культуры. Именно он обозначает её историко-мифологическое первоначало, к которому она будет возвращаться при любых раскладах. Именно он выявляет христианский характер этой культуры, при котором «народная религия» оказывается лишь нижним пластом.

Непонимание, с которым сталкивается Г.С. Лыткин при жизни (и которое продолжает преследовать его на протяжении большей части XX века), связано с особым характером избранной им формы служения своему народу. Георгию Степановичу были чужды честолюбивые устремления учёных его времени, стремившихся непременно утвердить собственный взгляд, концепцию, разработку. Он охотно пользовался любыми разработками и находками, встраивая их в свою систему (но не пытаясь присвоить авторство себе). Он с удовольствием отмечает любых талантливых людей, чьё творчество идёт на пользу культуре коми. Характерно, например, упоминание им в предисловии к своей книге бывшего священнослужителя П.В. Роспутина, который задолго до самого Лыткина

удачно переводил с русского на коми стихи псалмов [6, с. VII]. Талантливо обобщая труды своих предшественников, Георгий Степанович не претендует на славу, обозначая даже готовность отказаться от авторства переводов, как только в них будут исправлены все ошибки [6, с. VIII]. Одной из основных заслуг основоположника «зырянской интеллектуальности» является то, что он, не пытаясь превозносить свои заслуги, приготовлял почву для последователей, становясь связующим звеном между прошлым и будущим коми культуры.

1. Астраханские губернские ведомости (неофициальная часть). 1860. № 19, 26, 33, 39, 44, 47, 49, 51–53.
2. В дебрях Севера. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1999.
3. Ванеев А.Е. Коми-зырянское просветительство. Сыктывкар: Эском, 2001.
4. Жаков К.Ф. Сквозь строй жизни. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1996.
5. Журнал Министерства народного просвещения. 1886, декабрь.
6. Зырянский край при епископах Пермских и зырянский язык / сост. Г.С. Лыткин. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1889.
7. Зырянское слово на восшествие на престол Александра Николаевича: Студент 1-го курса историко-филологического факультета, разряда восточной словесности Георгий Лыткин. СПб., 1855.
8. Кандинский В. Рецензия на книгу Г.С. Лыткина (преподаватель Санкт-Петербургской Шестой гимназии) «Зырянский край при епископах Пермских и зырянский язык, пособие по изучению зырянами русского языка. СПб., 1889 // Этнографическое обозрение. 1889.
9. Котылев А.Ю. Зырянский Фауст. Личностный аспект развития этнокультур в России к. XIX – нач. XX вв. // Семиозис и культура. Сыктывкар: КГПИ, 2005.
10. Котылев А.Ю. Основоположники коми литературы в советской культурной традиции (И.А. Куратов, К.Ф. Жаков, В.А. Савин) // Вестник Удмуртского университета. 2005. № 12. Искусство и дизайн.
11. Котылев А.Ю. Титаны переходной эпохи: сравнительно-культурологический анализ автобиографий К. Ф. Жакова и П. А. Сорокина.

кина // Историческое произведение как феномен культуры. Сыктывкар: Изд-во СыктГУ, 2005.

12. Котылев А.Ю. Учение и образ Стефана Пермского в культуре Руси / России XIV–XXI веков. Сыктывкар: Коми пединститут, 2012.

13. Лыткин В.И. Георгий Степанович Лыткин (1835–1907) // Советское финно-угроведение. 1975. № 4.

14. Лыткин Г.С. Материалы для истории ойратов. Астрахань, 1860.

15. Морозов Б.Н., Симонов Р.А. Об открытии цифровой системы Стефана Пермского // Вопросы истории естествознания и техники. 2008. № 1.

16. Пантелейев Л.Ф. Памяти Н.Г. Чернышевского // Голос минувшего. 1915. № 1.

17. Подоров В.М. Очерки по истории Коми края. Сыктывкар: Изд-во и тип. Комигиза, 1933. Т. 2.

18. Путешествие В. Кандинского к зырянам в 1889 г. / автор-составитель И.Н. Котылева. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2013.

19. РНБ. Ф. 664. Ед. хр. 336. Л. 12.

20. Сказание о дербен-ойратах, составленное нойоном Батур Убуша-Тюменем / перевод и предисловие Ю. Лыткина. Астрахань 1860.

21. Терюков А.И. История этнографического изучения народов коми. СПб.: МАЭ РАН, 2011.

Е. М. Кузюрина

Польский плакат как выражение политической эстетики (на примере плакатов Народной Польши 1945–1954 гг.)

УДК 008:7.01

В статье ставится задача проанализировать плакат Польской Народной Республики (1945–1954 гг.) как образец политической эстетики. Значительное внимание уделено детальному анализу плакатов. Представлена попытка определить время написания

плакатов, выделен символический ряд и сделан вывод о том, что польский плакат вне зависимости от тематики всегда антропоцентричен. Выделены и последовательно проанализированы параметры политической эстетики плаката: символический, цветовой и вербальный элементы. В статье обосновывается мысль о том, что плакат был визуальной интерпретацией политической и социальной жизни страны.

Ключевые слова: эстетика, политика, политическая эстетика, польская школа плаката, политический плакат, символика, лозунг.

E.M. Kuzyurina. Polish poster as an expression of political aesthetics (posters of People's Poland 1945–1954.)

The main article's task is to analyze the political aesthetics of Polish People's Republic's posters (1945–1954). Considerable attention is devoted to a detailed analysis of the posters. There is an attempt to determine the years of posters' creation and to distinguish symbols. The article pointed out that regardless of the topic, the Polish poster is always anthropocentric. The conclusion is that the parameters of political aesthetics are the emblematic, colors and verbal elements that are consistently reviewed in the article. This indicates that the poster was a visual interpretation of the country's political and social life.

Keywords: aesthetics, politics, political aesthetics, polish poster's school, political poster, symbol, slogan.

Политический плакат концентрирует в себе события своего времени и является средством визуализации истории. Государство стремилось с помощью политических плакатов утвердить свою власть, авторитет и влияние среди жителей, что было актуально и для Польской Народной Республики (ПНР).

В нашем распоряжении находятся 34 польских плаката, из них датированы 24. В некоторых случаях дату написания плаката возможно определить, ссылаясь на конкретные исторические события: II съезд ПОРП 1954 г. (прил. 1), II съезд Союза польской молодежи 1955 г. (прил. 2) или государственные праздники (прил. 3). Соотношение степени важности темы и количества исследованных плакатов в данном случае не может быть критерием, поскольку собра-

ны не все плакаты. Недатированные плакаты с высокой степенью вероятности можно отнести к периоду актуальности конкретной проблематики. Представленные датированные плакаты о рабочем классе (их 5) написаны в 1950-х годах. Причиной их появления в этот период могло стать принятие 6-летнего плана развития Польши в 1950 г. на I съезде ПОРП. Часть собранных материалов при этом еще предстоит атрибутировать.

Польская объединенная рабочая партия (ПОРП) с приходом к власти уделяла большое внимание плакату. В 1952 г. по указанию ЦК ПОРП было создано крупное в Польше издательство для выпуска политических плакатов. Они распространялись по всей стране через партийные органы, а их тиражи достигали от сорока до ста тысяч в два-три дня [10]. В документальном англоязычном фильме «Свобода на заборе» показано, что в условиях отсутствия музеев виртуальными галереями для польского плаката после Второй мировой войны стали строительные ограждения и стены домов [14].

Тенденции в польском искусстве плаката 1950–1980-х годов дали основания исследователям объединить художников-плакатистов в школу польского плаката, наибольший пик популярности которой пришелся на 1950–1960-е годы. Развитие школы включает три этапа или три поколения художников.

Начало расцвета польского плаката соотносят с такими именами, как Т. Трепковский¹, В. Закжевский², Э. Липиньский³, Ю. Мрощак⁴. Основоположником школы польского плаката счита-

¹ Т. Трепковский (1914–1954) до 1934 учился в Полиграфической школе и Городской школе декоративного искусства в Варшаве. В области плаката работал с 1931 года. Обладатель премий и отличий на международных и отечественных выставках и конкурсах. После смерти Трепковского была учреждена ежегодная премия им. Т. Трепковского для награды художников в области графики и плаката [19].

² В. Закжевский (1916–1992 гг.), окончив Варшавскую городскую школу искусства и живописи, в 1940–1942 годах работал в Москве в «Окнах ТАСС». Был организатором «Мастерской пропагандистского плаката», созданной в 1944 году в Люблине при Главном политico-воспитательном управлении Войска Польского [1].

³ Э. Липиньский учился в Варшавской академии изящных искусств. В области плаката работал с 1939 года [1].

⁴ Ю. Мрощак (1910–1975). Получил диплом в Академии изящных искусств в Варшаве. В 1937 году он организовал бесплатную школу живописи и рисунка в Катовице. В 1956 году получил звание профессора. Инициатор и организатор первого в мире Музея плаката. Составитель и основатель Международного биеннале плаката в Варшаве [1].

ется Г. Томашевский¹. В работе его плакаты использованы не были, Г. Томашевский иллюстрировал конкретные события, представляя литературные, театральные, кинематографические и музыкальные образы. После Второй мировой войны Г. Томашевский вместе с Э. Липиньским получил постоянный заказ на проекты киноплакатов для польских государственных киностудий. Очевидно, что школа польского плаката объединяет представителей, работавших одновременно в различной тематике: общественной, политической, культурной.

Все художники-плакатисты получили соответствующее образование в Польше, а В. Закжевский, кроме того, работал в «Окнах ТАСС», где приобрел советский опыт создания плакатов. Его плакат 1964 г. «Партия» (рис. 4) наиболее выражен в духе соцреализма. Плакат демонстрирует надежного работника, в руках которого рулевое колесо. На плакате явно пропагандистского характера представлен типичный для соцреализма узнаваемый образ рабочего. Взгляд работника устремлен вверх, а значит, он выполняет указания руководства. Прослеживается и свойственная советским плакатам динамика: этот человек может изменить ход истории одним поворотом руля. На плакате присутствует надпись «IV zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej» (IV съезд Польской объединенной рабочей партии). Очевидна апелляция к советскому лозунгу «Партия – наш рулевой»², который также был представлен на советских плакатах. Призывая советские народы на подвиги, лозунг констатировал историческую миссию Коммунистической партии.

При этом, по мнению П. Домбровского, владельца крупнейшей частной коллекции польского плаката, за исключением начала 50-х, несмотря на режим, плакатисты располагали полной свободой в вопросах профессионального ремесла и могли дать выход своему воображению, благодаря чему возникали плакаты с совершенно раз-

¹ Г. Томашевский (1914–2005). В 1934 г. окончил в Варшаве Школу графической промышленности и Академию изящных искусств. В 1966 г. Томашевский был назначен на пост профессора Академии изящных искусств в Варшаве. В 1959–1966 и 1972–1974 гг. был избран деканом графического факультета академии. А в 1976 году от Королевского общества искусств в Лондоне получил титул Почётного королевского дизайнера [9].

² «Партия – наш рулевой» – название и строка из песни (1952–1953), написанной советским композитором В. Мурадели на стихи С.В. Михалкова.

ной стилистикой. Силой польского плаката, считает П. Домбровский, было то, что плакат был авторским видением и его создатели обычно не подстраивались под вкусы заказчика [4, с. 65]. Здесь может лежать причина небольшого углубления плакатного искусства ПНР в социалистический реализм.

Художники-плакатисты свою работу начали до Второй мировой войны, писали одновременно и являлись представителями близкого по времени поколения.

Плакатисты второго поколения (1950-е и 1960-е) продолжили работу первого, но в более сдержанном стиле [16]. В нашем распоряжении один плакат художника второго поколения В. Гурка¹, который также получил образование в Польше, в Академии изящных искусств в Кракове.

Отмеченные художники-плакатисты популяризовали искусство польского плаката за пределами Польши.

Третье поколение относится к 1960–1980-х гг. [16], связанным с ослаблением коммунистического режима в Польше. В связи с введением свободной рыночной экономики в 1989 г. главной целью польских плакатов стала реклама, что повлекло за собой снижение художественного уровня [16].

В целом, по словам П. Домбровского, польская школа плаката – это не что иное, как воздействие нескольких выдающихся индивидуальностей [4, с. 64].

Тематически польский плакат представлен несколькими группами: плакаты о рабочем классе и крестьянстве, о здоровом образе жизни, поздравительные, политические и антивоенные.

На II съезде ПОРП было принято решение превратить отсталую аграрно-индустриальную страну в индустриально-аграрное государство путем планового развития производительных сил. Были приняты директивы по шестилетнему развитию 1950–1955 гг. [3], что было также запечатлено на плакатах (рис. 5). Автором четырех из восьми представленных плакатов о рабочем классе является В. Закжевский.

¹ В. Гурка (1922–2004 гг.) – окончил Академию изящных искусств в Кракове в 1952 г. Работал в польских издательствах и кинокомпаниях. Призер международных конкурсов плакатов [15].

В этот период появляется на плакатах изображение мужчины, физически сильного представителя рабочего класса. Эталоном может быть признано изображение крупно выполненной мужской фигуры на плакате А. Новосельского 1953 г. (рис. 6). В данном случае, что редко для плакатов, речь идет о конкретном человеке – лидере среди «новых» людей. Об этом свидетельствует текст: «Каменщик Горецкий призывает: Строители! Создавайте и превышайте новые нормы!». Плакаты о рабочих пропагандировали движение за повышение производительности труда, напоминающее стахановское¹, выражая свой призыв словесно с помощью коммунистических лозунгов или демонстрируя результаты (рис. 7).

Знаком-символом новой Польши на подобных плакатах зачастую выступают строительные материалы – кирпичи. Люди изображены за символической работой – они закладывают основы новой страны. При этом функциями строителя нового будущего наделены не только представители сильного пола. Женщина-работница (рис. 3) также была изображена на стройке. О ее призвании участвовать в строительстве нового мира свидетельствуют традиционные атрибуты плаката подобного рода: мастерок и кирпичи. Белый голубь, которого женщина видит в небе, символизирует мирное будущее страны.

Представители рабочего класса стали главными героями плакатов, приуроченных к государственным праздникам: Первое мая – День международной солидарности трудящихся, Международный женский день 8 Марта и 22 июля² – Национальный фестиваль польского возрождения.

Манипулирование временем посредством создания собственной шкалы времени стало одним из способов внедрения новых ценностных ориентиров. Иная организации привычного календаря

¹Стахановское движение – массовое движение последователей шахтера А. Стаканова, новаторов социалистического производства в СССР – рабочих, колхозников, инженерно-технических работников – за повышение производительности труда на базе освоения новой техники. Возникло в 1935 г. Являлось одним из видов ударничества – первой и наиболее массовой формы социалистического соревнования.

² Праздник был установлен в честь подписания Манифеста Польского комитета национального освобождения (ПКНО) в 1944 году, который содержал программу строительства народно-демократической Польши. Этот день считался символической датой восстановления польской государственности.

привела к созданию собственного национального каталога праздников. Стремление постепенно вытеснить церковные праздники при этом не предполагало атеистической пропаганды.

Рабочие на поздравительных плакатах или отвлечены от работы: принимают участие в праздничных мероприятиях, несут знамя (рис. 8), или, напротив, изображены непосредственно за трудовым процессом (рис. 7).

Интегрированность Польши в международное движение трудающихся подчеркивает установление в 1950 г. в качестве государственного праздника Первое мая. Это был один из важных ритуалов коммунистической власти, хотя его традиция и не была связана с коммунизмом¹. Долгое время Первомай был символом революции, непримиримой классовой борьбы и отмечался демонстрациями. День солидарности трудающихся иллюстрирует изображение трех мужчин разных национальностей, явно принадлежащих к рабочему классу, которые несут красное знамя (рис. 8). Лозунг плаката «Отстоим нерушимый мир» подчеркивает «политическую окраску» праздника.

Параллельно чисто крестьянским и рабочим плакатам были совместные рабоче-крестьянские. Теория революции предполагает как непременное условие союз рабочего класса и крестьянства. Плакаты демонстрировали союз двух категорий населения, символом которого стало рукопожатие (рис. 10) и общее дело – развитие страны (рис. 9). Значение придавал и лозунг «Да здравствует рабоче-крестьянский союз!».

В деревне после II пленума ЦК ПОРП 1954 г. стала проводиться новая политика, направленная на коллективизацию сельского хозяйства. При этом термины «колхоз» и «коллективизация» по советскому образцу заменялись терминами «кооперативное хозяйство» и «кооперирование деревни» [3]. Для пропаганды этой политики создавались плакаты с такими лозунгами, как «От совместной работы выше урожай» (рис. 11), «В честь второго конгресса Польской объединенной рабочей партии мы превратим весну конгрессов

¹ Праздник был введен в 1889 году в ознаменование событий 1886 года в Чикаго во время забастовки в рамках общенациональной кампании протеста против внедрения 8-часового рабочего дня. В 1945–1989 годах празднование 1 Мая сопровождается богатым пропагандистским содержанием.

в весну образцового сева» (рис. 1), «Богатство села – это богатство города» (рис 12).

Образцовым с точки зрения трансляции идей может служить плакат с изображением крестьянки (рис. 13). Это собирательный образ, а потому ее лица практически не видно. Акцент делается на изображение пшеницы, что подчеркивает надпись «Несем урожай в наш общий дом». Результат труда для партии здесь значительно важнее самого человека. Присутствие на плакате Б. Берута и К.К. Рокоссовского¹ отражает политическую значимость проводимой политики в деревне. Изображение советского ставленника, поляка по происхождению, К.К. Рокоссовского незримо вводит образ Советского Союза.

Формулировка «общий дом», несомненно, предполагает единство государства и крестьян, тем не менее государственные лидеры на плакате изображены значительно выше крестьянки, которая подносит колосья практически к ногам. Такое их изображение становится символом разницы в их статусе.

Люди всегда изображались на плакатах непосредственно за трудовым процессом, поэтому орудия труда были соответствующими: мастерок, лопата. Тем не менее об уровне технической оснащенности промышленности свидетельствует изображение на фоне, к примеру, строительных кранов (рис. 7). Плакаты свидетельствовали о развитии иной отрасли промышленности – электрификации (рис. 14). На плакате 1955 г. присутствует надпись: «Коммунизм – это советская власть плюс электрификация»². Автор высказывания – В.И. Ленин, силуэт которого вырисован на красном флаге ПНР, сравнивал значение электрификации для развития про-

¹ К.К. Рокоссовский – советский и польский военачальник, Маршал Советского Союза (1944), маршал Польши (1949), также был членом Политбюро ЦК Польской объединённой рабочей партии.

² Эта фраза была сказана в речи «Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии» на Московской губернской конференции РКП(б) 1920 г. В. И. Лениным, в которой он отметил, что «без электрификации поднять промышленность невозможно... Политическая сторона обеспечивается наличием советской власти, а экономическая может быть обеспечена только тогда, когда... будут сосредоточены все нити крупной промышленной машины, построенной на основах современной техники, а это значит – электрификация...» [5].

мышленности с тем, как политическая сторона обеспечивается наличием советской власти.

При этом с 1949 г. форсированное развитие промышленности проводилось в ущерб сельскому хозяйству. Отсутствие средств у крестьян, недостаточные капиталовложения обусловливали отставание сельскохозяйственного производства. Это отразилось на плакатах, на которых практически отсутствует техника и преобладает ручной труд. Поля засеваются и вспахиваются плугом (рис. 1), урожай везут на телегах, запряженных лошадьми (рис. 15). Единичны случаи изображения машин, тракторов на плакатах о сельском хозяйстве (рис. 1).

Красота «нового» человека, помимо полной включенности в трудовой процесс, заключалась в физическом здоровье и силе. Поэтому имидж «нового» человека дополняют плакаты, призывающие к здоровому образу жизни, отказу от алкоголизма. Один из лозунгов требует: «Перестань пить! Пойдем с нами строить счастливое завтра» (рис. 16). Заказчиком этого плаката является «РСК» (Polski Czerwony Krzyż – Польский Красный Крест), о чем свидетельствует надпись. Плакат представляет старый и новый мир. Символично представлено нынешнее положение человека, который сидит в развалинах, и его шанс на новую жизнь. Он сквозь дыру в кирпичной стене видит процессию с красными флагами, людей нового мира, успешных и счастливых. Символом светлого будущего выступает безоблачное голубое небо. Дыра в стене указывает на шанс человека присоединиться к новому обществу, о чем и стремится напомнить гуманитарная организация. «Новый» человек должен быть полностью интегрирован в общество, он представляет ценность именно по этой причине.

Плакаты, изображающие рабочих и крестьян, формируют имидж строителя будущего Народной Польши – сильного и здорового представителя рабоче-крестьянской страны.

Темой изображения были также дети и молодежь, которым транслировались идеологические ценности. Детям прививалась любовь к Советскому Союзу, который позиционировался в качестве

защитника мира (рис. 17). Плакаты¹ пропагандировали деятельность Союза польской молодежи (рис. 2) – молодежной секции ПОРП (1948–1958 гг.). В качестве доказательства на фоне польского флага присутствует надпись: «Для тебя, Родина, бьются наши молодые сердца».

Единственной категорией, которая не встретилась на плакатах, стали люди умственного труда. Исключение представляют студенты (рис. 9), к которым обращаются рабочие и крестьяне с надеждой на их присоединение к коммунистическим ценностям.

Политический плакат представляет партийных лидеров, Коммунистическую партию и непременно демонстрирует дружбу с Советским Союзом. Целью плакатов была реклама политических идей.

Главными действующими лицами таких плакатов стали И. Сталин и Б. Берут. С помощью плакатов с их совместным изображением укреплялся статус Б. Берута, которого, как отмечает Г. Вроня, в Польше считали верным учеником и продолжателем дела социализма [21, с. 48]. И. Сталин позиционировался в качестве главного наставника, несмотря на их небольшую разницу в возрасте. При этом на плакатах И. Сталин выглядел значительно старше. Его волосы и усы имели благородную седину, что свидетельствовало о мудрости, уме и опыте. Отличен был и внешний вид двух лидеров. И. Сталин обыкновенно изображен в парадном белом кителе с погонами генералиссимуса и звездой Героя на груди. В отличие от И. Сталина, Б. Берут одет в гражданский костюм, без отличительных знаков. Фигура Сталина статная, он изображен спокойным, уверенным, в отличие от слегка сутулого Берута.

Совместное изображение характерно для плакатов и после смерти советского лидера. К примеру, на плакате, очевидно 1950-х годов, со И. Сталиным и Б. Берутом (рис. 18) Дворец культуры и науки, строительство которого было завершено в 1955 г., через два года после смерти И. Сталина. Возможно, плакат был приурочен к открытию Дворца. Выступавший на торжественном открытии Б. Берут, первый секретарь ПОРП, подчеркивал, что Дворец куль-

¹ Политическая молодёжная организация в Народной Польше, молодежная секция Польской коммунистической партии, 1948–1958 гг.

туры – это в первую очередь «символ могучей силы пролетарского интернационализма». Кроме того, Б. Берут отмечал, что «весь польский народ обращается с самыми искренними чувствами дружбы и братства к советскому народу» [Цит. по: 13]. Особое значение Дворцу как атрибуту образцовой социалистической столицы придавал тот факт, что в 1955 году после заключения Варшавского договора столица Польши обрела номинальный статус столицы восточного блока.

Позади развеваются два флага, польский и советский, как принято во время официальных встреч. Но польский флаг практически сливаются с советским. Все это, безусловно, снижает значимость польского президента по сравнению с советским лидером, говорит о подчиненном положении не только Б. Берута, но и в целом Польши. Плакат дополняет лозунг: «Советско-польская дружба – это мир. Независимость. Счастливое завтра нашей Родины».

Идею приверженности советским политическим идеалам транслирует и плакат В. Закжевского 1953 г., очевидно, тоже написанный после смерти И. Сталина. На плакате представлен портрет советского руководителя с надписью «Дело Сталина живет и побеждает» (рис. 19).

Противоположным смыслом обладает уже упоминавшийся поздравительный плакат к 8 Марта 1953 г. (рис. 3). Взгляд женщины устремлен в небо на белого голубя, который символизирует мирное светлое будущее страны и связан с надеждами на изменения, что ассоциируется со смертью И. Сталина, который, как известно, умер 5 марта этого же года.

Для польских плакатов исследуемого периода характерна устремленность взгляда вдаль. Политические лидеры, рабочие, крестьяне, молодежь всегда с надеждой смотрят в счастливое будущее Народной Польши.

В военный и послевоенный период в контексте борьбы за мир была популярна антивоенная тематика. Искусствовед Е. Бусыгина подробно анализирует тему войны (1939–1945 гг.) в польском плакате. Исследователь отмечает, что плакатов времен войны сохранилось мало, поскольку их было некому собирать, и большой художественной ценностью многие плакаты не обладали, так как были

сделаны наспех. Плакаты отличало обязательное присутствие короткой надписи-призыва: «На Запад!» или «На Берлин!» [1].

Антивоенная тематика сохраняется и в течение 1950-х годов. Е. Бусыгина подчеркивает иносказательность польского плаката. По ее мнению, плакатисты редко изображают людей. Не человек становится героем антивоенного плаката, а предметы и окружающий человека мир [1]. Это объясняется универсальностью тематики, когда не требовалось изображение конкретного человека, чтобы передать масштаб проблемы.

Э. Липиньский изобразил на плакате (рис. 20) немецкую каску, словно только что упавшую и еще чуть покачивающуюся. Кусок колючей проволоки говорит о том, что враг должен быть изгнан до границы Германии [1]. Т. Трепковский крупно выполнил цифру 1939 (прил. 21), год вторжения в Польшу. Своим наклоном и очертаниями она напоминает чуть наклонившиеся руины домов, через окна которых просвечивает огонь и дым [1]. Над цифрами несутся фашистские бомбардировщики, мирное голубое небо обволакивает дым от огня. Аналогичным смыслом наполнен и другой его плакат 1954 года (рис. 24).

Оба плаката были написаны в год окончания войны. Искусствовед И.С. Величко воспринимает немецкую каску, колючую проволоку, бомбу, руины в качестве символов Второй мировой войны и фашистской оккупации [2]. Подобная символика была популярна и в 1950-е годы. В частности, известен плакат Т. Трепковского 1952 г. «Нет» (рис. 23). На нем изображен силуэт бомбы, в который вписан разрушенный догорающий дом, ставший таким после бомбардировки. Этот плакат стал образом всех войн. По мнению Е. Бусыгиной, этот плакат является ярким обобщенным образом войны и страданий, которые она несет[1].

В 1946 г. Т. Трепковский создает плакат в благодарность Советскому Союзу за освобождение страны «Слава освободителям» (рис. 22). Символом освобожденной Польши от фашистских захватчиков в изображении плакатиста становится тюремное окно с разломанной решеткой, за которой виднеются польский и советский флаги [21, с. 70]. Надпись на плакате подчеркивает значение Советского Союза в освобождении страны.

Одним из полисемантических символов стало изображение белого голубя мира¹, который на плакатах играл как главную, так и второстепенную роль. В частности, на плакате Т. Трепковского «СССР» (рис. 25) 1954 года изображен голубь с оливковой ветвью – вестник мира – на фоне пятиконечной звезды, которая символизирует охрану и безопасность [7, с. 210]. Характерной чертой является поворот голубя не влево, а вправо, что свидетельствует о сильной христианской традиции. Само же выражение «голубь мира» восходит к библейскому повествованию о голубе, принёсшем Ною в ковчег ветвь маслины.

Голубь мог быть изображен и чуть виднеющимся вдали, но от этого не терял своей значимости. Он символизирует мирное будущее Народной Польши (рис. 3, 26).

Второй элемент плаката – символика цвета.

Полисемантическим цветом на плакатах является красный. Это цвет, который с древних времен отождествляется с властью. В сфере идеологии этот цвет связан с левым движением, к примеру красный флаг – международный символ рабочего движения (рис. 8).

Зачастую на плакатах элементы одежды были выполнены в красном цвете (рис. 2, 11, 17). Красный цвет мог служить символом единства и дружбы ПНР и Советского Союза. В частности, у Т. Трепковского на плакате «СССР. Защитник мира, приятель детей» (рис. 17) на синем фоне выделяется яркий красный бант девочки, который она придерживает одной рукой. Девочка складывает из кубиков слово «ZSSR» (СССР).

На плакатах присутствовал красно-белый флаг Польши и красный Советского Союза (рис. 2, 16, 18). Красным мог быть как цвет фона (рис. 1, 3, 7, 8, 15, 19), так и текста плаката (рис. 5, 6, 10, 18).

Искусствовед А.З. Сусан подчеркивает, что на контрасте белого, черного и красного цветов построены плакаты, посвященные ла-

¹ Голубь является одним из древнейших символов. Согласно христианской традиции он символизирует Святой дух. После Второй мировой войны голубь стал эмблемой всемирного конгресса мира. Художник-антифашист П. Пикассо изобразил белого махрового почтового голубя, который повернут в левую сторону. Поворот имеет определенное символическое значение. Во-первых, это подчеркивало принадлежность эмблемы левым силам, а во-вторых, отличало от символа Святого духа, который повернут вправо. [7, с. 127].

герям смерти: Освенциму, Треблинке [8]. В нашем распоряжении плакатов, которые были прокомментированы автором, не было.

Примером использования черного цвета может служить композиция Т. Трепковского «Будь бдителен по отношению к врагу народа» (рис. 27). На плакате изображен темный силуэт человека в шляпе, который, несомненно, является шпионом. В данном случае черный цвет – символ тайны, поскольку враг народа всегда находится в тени [21, с. 94].

На плакатах были использованы также теплые и жизнерадостные цвета: оранжевый, желтый и зеленый, которые в основном по своей символике поощряют действие, символизируют теплоту, радость, энергию. Эти цвета преобладают в одежде героев плакатов, а сами плакаты были выполнены на антивоенную тематику и пропагандировали идеи партии (рис. 2, 26).

Лозунги и надписи являются третьим символическим элементом плаката. По силе воздействия гораздо сильнее короткие и легко запоминающиеся лозунги. Примером может быть одно слово: «НЕТ!» (рис. 23), лозунги «Не повторится никогда 1939» (рис. 21), «Уничтожим фашизм до конца» (рис. 20). Именно лозунги антивоенных плакатов являются наиболее лаконичными. Надписи на плакатах о мирном времени могут быть длинными, например: «Перестань пить! Идем с нами строить счастливое завтра» (рис. 16); «Хлеб для Родины! Крестьяне, организовывайте коллективную поставку зерна в пункт сбора!» (прил. 15).

Таким образом, специфика плаката позволяет ему встраиваться в пространство и по-новому конструировать его. В Польше после прихода к власти коммунистов плакат стал способом организации политических идей. Несмотря на господствовавший в этот период социалистический реализм, художники-плакатисты обладали некоторой свободой творчества.

Политические плакаты ПНР исследуемого периода информируют о значимых событиях: партийных съездах, государственных коммунистических праздниках. Большое значение имело послевоенное восстановление страны при новых идеологических ориентирах. Этому сопутствовали движение за мир, антивоенная пропаганда и изображение политического врага.

Параметрами политической эстетики в плакате выступают символический, цветовой и вербальный элементы. Наиболее информативные плакаты о мирном времени – вербальные, они апеллируют к человеку, на антивоенную тематику – символические, более абстрактные. Антивоенные польские плакаты просты и лаконичны, без лишних деталей. Изображение человека на них отсутствует. Но, несмотря на это, польский плакат, вне зависимости от проблематики, антропоцентричен.

Для ПНР в исследуемый период представляли важность события международные и локальные. Тематически польские плакаты можно разделить на три группы: антивоенные, плакаты, конструирующие образ «нового» человека, и политические. Такая систематизация соответствует представленному материалу. Несмотря на разную тематику, функция плакатов всегда пропагандистская. Плакат рассчитан на конкретную целевую аудиторию, поэтому символы должны были быть понятными и простыми.

Задача восстановления страны в послевоенный период стояла на первом месте. Необходимо было отстроить заново все разрушенное и при этом в соответствии с новыми политическими идеями. Плакаты демонстрировали новых политических лидеров и ценности коммунистической власти и конструировали эстетический идеал «нового» человека – строителя Народной Польши, сильного и здорового представителя рабоче-крестьянской страны, занятого делом восстановления Польши после войны в промышленности или сельском хозяйстве. На плакатах нашла свое отражение эстетика женственности. Хотя образ польской женщины на плакатах получил новую роль в деле восстановления страны (как идеологическая поддержка, так и физический труд), не произошло отказа от первоначального женского предназначения.

Плакаты должны были не только формировать положительное отношение к коммунистической власти, но и освещать развитие промышленности и сельского хозяйства в стране в этот период, а также бороться с личными и общественными пороками. Именно поэтому плакат не только передавал текстовую информацию, но и стал визуальной интерпретацией политической и социальной жизни страны.

1. Бусыгина Е. «Польский плакат II Мировой войны», 2004. [Электронный ресурс]. URL: [<http://graphic.org.ru/selezneva.html>] (дата обращения: 30.04.2014).
2. Величко И. С. Визуальный язык польского плаката 50–70-х годов XX века. 2010. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.dissercat.com/content/vizualnyi-yazyk-polskogo-plakata-50-70-kh-godov-xx-veka?_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7] (дата обращения: 30.04.2014).
3. Дьяков В.А. Краткая история Польши. С древнейших времен до наших дней / РАН институт славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1993. PDF 397 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.inslav.ru/images/stories/pdf/1993_Kratkaja_istorija_Polshi.pdf] (дата обращения: 09.03.2015).
4. Кшемяновская С. Скромное обаяние плаката. Беседа с П. Домбровским // Новая Польша. 2012. № 3. С.64–70.
5. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 42. Московская губернская конференция РКП (б) 20–22 ноября 1920 г. [Электронный ресурс]. URL: [<http://leninism.su/works/81-tom-42/1145-moskovskaya-gubernskaya-konferencziya-rkpb.html>] (дата обращения: 09.03.2015).
6. Образы прошлого [Электронный ресурс]. URL: [http://imagesthepast.blogspot.ru/2013/06/blog-post_14.html] (дата обращения: 16.02.2014).
7. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. 3-е изд. М.: Международные отношения, 2001.
8. Сусан А.З. Художественно-выразительные средства польского плаката (период 60-х – начало 80-х годов), 1990 [Электронный ресурс]. URL: [<http://cheloveknauka.com/hudozhestvenno-vyrazitelnye-sredstva-poljskogo-plakata-period-60-h-nachalo-80-h-godov-1>] (дата обращения: 15.03.2013).
9. Терина В. Генрих Томашевский: мастер польского плаката // РОЛОMEDIA. 28 марта 2014 [Электронный ресурс]. URL: [<http://polomedia.ru/news/lichnost/genrih-tomashevskiy-master-poljskogo-plakata>] (дата обращения: 08.03.2015).
10. Уразова Л., Швидковский О., Хан-Магомедов С. Искусство XX века. Искусство Польши // Всеобщая история искусств. Том 6. Книга 2. М.: Искусство, 1966 [Электронный ресурс]. URL: [<http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st013.shtml>] (дата обращения: 15.03.2013).

11. Art and Ideology: Polish Posters. [Электронный ресурс] URL:[<https://www.contemporaryposters.com/story/story-psp.php>] (дата обращения: 25.11.2014).
12. Kultowe plakaty z czasów PRL. [Электронный ресурс] URL: [<http://staredobreczasy.pl/inne/kultowe-plakaty-z-czasow-prlu/>] (дата обращения: 16.02.2015).
13. Lempp E. Kontrowersyjny podarunek Stalina, 2012. [Электронный ресурс] URL: [<http://www.rp.pl/artykul/55362,869047-Budowa-Palacu-Kultury-i-Nauki-ruszyla-60-lat-temu.html?p=1>] (дата обращения: 6.01.2014).
14. Palombo J. Art and Ideology: Polish Posters. Электронный ресурс [Электронный ресурс]. URL: [<http://ragazine.cc/page/19/?s>] (дата обращения: 26.10.2014).
15. Polish posters gallery. Wiktor Górnka. [Электронный ресурс]. URL:[<http://www.poster.com.pl/gorka.htm>] (дата обращения: 01.03.2015).
16. Polish School of Posters Story. [Электронный ресурс]. URL:[<https://www.contemporaryposters.com/story/story-psp.php>] (дата обращения: 25.11.2014).
17. Polish communist propaganda posters. [Электронный ресурс]. URL: [<http://mythousandtrinkets.weebly.com/polish-communist-propaganda-posters.html>] (дата обращения: 03.12.2014).
18. Polski plakat socjalistyczny. Ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.djvu.com.pl/galeria_pps.php] (дата обращения: 09.03.2015).
19. Tadeusz Trepkowski. Plakacista, urodzony w 1914 roku w Warszawie, zmarł w 1954. Culture.PL, 29.01.2015 [Электронный ресурс]. URL:[<http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-trepkowski>] (дата обращения: 08.03.2015).
20. The Art of Poster [Электронный ресурс]. URL: [<http://www.theartofposter.com/poster.asp?id=6625>] (дата обращения: 03.12.2014).
21. Wrona G. Język plakatu politycznego jako język władzy. Główne motywy na polskim plakacie propagandowym w latach 1945-1956. Kraków: Uniwersytet pedagogyczny, 2010.

О. Е. Левченко

Экологическая проблематика в проекте Пинар Йолдас «Экосистема эксцессов»

УДК 008:7.01

Статья посвящена проекту «An Ecosystem of Excess» («Экосистема эксцессов») Пинар Йолдас. В своём проекте турецкая художница рефлексирует над проблемами экологии, уделяя основное внимание тем формам жизни, которые могут зародиться в наши дни в океанских водах, полных пластика и других продуктов человеческой культуры потребления, а также над тем, какой трансформации могут подвергнуться ныне существующие формы жизни. Автор данной статьи описывает и анализирует некоторые составляющие арт-проекта, ссылаясь прежде всего на позицию, обозначенную самой художницей.

Ключевые слова: экология, экосистема, пластик, окружающая среда, сайнс-арт.

O. E. Levchenko. Ecological problematics at the Pinar Yoldas' project "An Ecosystem of Excess"

The article is dedicated to the project "An Ecosystem of Excess" by Pinar Yoldas. In her project artist is reflecting on ecological problems. She pays her main attention for those life forms which could possibly appear nowadays in the oceans full of plastics and other products of consumerism culture, and how existing life forms could transform. The author of the article describes and analyzes some components of the art-project referring mostly to the position of the artist herself.

Keywords: ecology, ecosystem, plastics, environment, science-art.

Идея создания «Экосистемы эксцессов» пришла к Пинар Йолдас ещё в 2007 году, когда она жила в Лос-Анджелесе. То есть около семи лет Йолдас вынашивала идею, «точно не зная, что с ней де-

лать, кроме как держать её в своей голове» [3], и лишь в январе 2014 г. в выставочном пространстве Shering Stiftung (г. Берлин) совместно с фестивалем современного искусства и цифровой культуры Transmediale открылась персональная выставка Пинар Йолдас, полностью посвящённая проекту «Экосистема эксцессов». Столь продолжительный срок от первоначального замысла до реализации – одна из причин такой высокой степени проработанности проекта. В течение этих семи лет Пинар Йолдас проводила соответствующие исследования, которые были также необходимы для её обучения в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса по программе медиаискусств.

Проект «Экосистема эксцессов» представляет собой ряд работ, демонстрирующих новую воображаемую экосистему, возникшую в рамках постбиологической парадигмы. Пинар Йолдас создаёт объекты, получившие своё развитие в среде, где господствует пластик: 1) это внутренние органы животных, приспособленные к чувствованию и переработке пластика; 2) это океанические насекомые, зародившиеся и эволюционирующие в пластисфере; 3) это видоизменённые животные и птицы, буквально впитавшие в себя пластиковую среду. Наряду с этими тремя группами объектов отдельной категорией стоит экспонат с символическим названием «Пластиковый суп» и рамки с набросками органов и микроорганизмов и газетными постерами, отсылающими нас ко времени появления пластика.

Первым шагом в создании проекта как раз было исследование. Автор читала статьи о морских экосистемах и полимерной науке. Основным источником для Пинар Йолдас стала книга капитана Чарльза Мура «Пластиковый океан», читанная художницей неоднократно, с изучением всех отсылок, которые давал автор. После проведённого исследования Йолдас определила для себя, какие организмы ей следует создавать, а затем сфокусировалась на энергии, необходимой для экосистемы.

Как признаётся сама Пинар Йолдас, триггером к созданию экологического проекта послужило чувство безотлагательности и крайней необходимости. «Я верю, что большинство из нас живёт в состоянии постоянного когнитивного диссонанса. С одной стороны, мы хотим сохранить наш “современный” образ жизни, основанный

на чрезмерном потреблении, с другой стороны, мы хотим “защитить” окружающую среду. Или, с одной стороны, мы знаем, что конец близок и смерть уже стоит за углом, с другой стороны, мы ведём себя так, будто конца не предвидится. По крайней мере так это ощущаю я. Пришло время говорить об этом громко и ещё громче. Основной триггер также и этический, такой, какой был у Спартака» [3]. Сравнение себя со Спартаком, конечно, весьма самонадеянное, однако если убрать эту утрированность, то частично согласиться с художницей можно: подобный проект – действительно небольшое восстание. «Восстание» как против того насущного, о чём повествует проект, так и против системы субъект-объектных отношений внутри сайнс-арт, где об экологии, скорее, молчат, чем кричат. И Пинар Йолдас говорит о том, что нужно говорить. «Сейчас очень интересное время для того, чтобы быть художником или деятелем культуры. Я думаю, что мы добрались до самых глубин тёмной стороны планеты. Лично я уже устала от всех этих причитаний на тему окружающей среды и дискурса под лозунгом “Давайте спасём нашу планету”, но в то же время я чувствую, что думать обо всём этом – наша ответственность и что мы должны прилагать определённые усилия, которые, хочется верить, улучшат состояние жизни» [1].

Пинар Йолдас населяет свою экосистему организмами, которым даёт название «пластивор» (plastivore). *Пластивор* – это организм, анатомически и физиологически приспособленный к потреблению пластикового материала. Это может быть микропластик или крышки от пластиковых бутылок. В результате пластиковой диеты пластиворные организмы обычно имеют чувствительные и/или пищеварительные части организма. Так, например, *Stomaximus* – это пищеварительный орган пластивора, он приспособлен чувствовать и переваривать пластиковые материалы, *E-Plastoceptor* и *P-Plastoceptor* – пластикосенсорные органы, *Petronephros* – орган наподобие почек, выполняющий роль фильтра и не допускающий попадание порождаемых пластиком вредных веществ. Эти четыре органа Пинар Йолдас представила визуально, поместив в лабораторные ёмкости. Они выглядят крайне причудливо, но совсем не отталкивающе. Однако если погрузиться в то, почему появление

подобных органов могло бы быть возможно, становится жутко. Создавая органы «Экосистемы эксцессов», она будто препарирует процесс мутации видов под воздействием пластика.

Однако Пинар Йолдас создаёт не только отдельные органы, но и, например, *Chelonia Globus Aerostaticus*, или океаническую черепаху-баллон. На эту работу Пинар вдохновили знаменитые фотографии черепах, панцирь которых принял форму, продиктованную искусственным: в первом случае, ещё будучи маленькой, черепаха попала в кольцо от крышки пластиковой бутылки, во втором случае панцирь окольцевала прозрачная упаковочная пленка для бутылок. В обоих случаях мы видим чудеса адаптации, и странные черепахи, похожие по форме не на овалы, а на знаки бесконечности, продолжают своё черепашье существование. И в этой форме есть своя не-предумышленная символика, говорящая нам, людям, о бесконечном существовании пластика и ещё более – о бесконечном существовании живого. На примере этих черепах Пинар фантазирует: а как бы искусственный материал мог сослужить черепахе добрую службу? Художница предлагает следующий вариант: благодаря шарикам на панцире черепаха может просто плыть по течению, не прилагая никаких усилий, когда она устала.

О данном «подопечном» выдуманной экосистемы Пинар пишет следующее: «Синтетическая резина и воздушные шарики из БО-ПЭТ (биаксиально ориентированные полиэтилентерефталатные/полиэфирные пленки) представляют собой важную категорию мусора в морской окружающей среде. Воздушные шарики, однажды поднявшись в небо как воплощение надежд, мечтаний и устремлений, опускаются вниз, в океан и в пищеварительный тракт голодных морских черепах, лишённых еды натурального происхождения.

Исследования показывают предпочтение цветного латекса перед простым пластиком морскими черепахами, что делает этот вид, живущий вот уже 250 миллионов лет, высоко восприимчивым к приёму внутрь большого количества баллонов. Завёрнутый в духе Жана-Батиста Ламарка, панцирь океанической черепахи-баллона демонстрирует пневматические качества. Находящийся на поверхности эластомер даёт этому подвижному животному своего рода бортик, позволяя тем самым плыть по течению, когда оно истоще-

но. Размер и форма воздушных ячеек являются пригодным показателем для половой селекции» [8]. Также эти черепахи могут наполнять воздухом свой панцирь и выпускать из него воздух, поскольку благодаря искусственноому рациону черепахи панцирь приобрёл эластичность.

Даже по этому тексту художницы видно, что она очень хочет верить в свой мир. Ведь недаром Пинар Йолдас даёт нам отсылки к тому, что, казалось бы, не имеет прямого отношения к экологической проблематике (как здесь – ремарка про половую селекцию). То есть для художницы существование «Экосистемы эксцессов» не только интересно, но и как будто бы необходимо, поскольку так могли быть решены поднимаемые Пинар проблемы.

О том, как искусственное проникает в живое, начиная диктовать свои условия, повествуют инсталляции, рассказывающие об изменении цвета с натурального на приобретённый в результате взаимодействия с продуктами человеческой культуры: «Пигментация в пластисфере» – это перья птиц, окрашенные согласно палитре цветов «Pantone», а «Трансхроматические яйца» – это «яйца, откладываемые этой изысканной пластиворной рептилией, имеют весьма любопытные свойства по смене цвета. Пластиворные яйца являются деликатесом в связи с их насыщенным пластиковым содержимым. Бентическая рептилия откладывает яйца в глубине океана, где почти нет солнца, зато есть много тяжёлого пластика. На глубине яйца ярко-красного цвета. Когда эмбрион развивается, яйца светлеют и начинают своё подводное путешествие к финальной точке, Пластмассовому пляжу. Яйца, проделывающие этот путь, маскируясь, становятся белыми» [8]. Преобразование цвета под воздействием искусственных материалов, кажется, шаг в самую глубину живого организма, цвет, будто отрава, попадает в каждую клеточку, устанавливая новую, одухотворённую пластиком модель пигментации.

Среди прочего на Пластиковом песке зритель видит некий странный объект, похожий на два гнезда белого цвета, сплетённых между собой. Это – *Annelida Incertae Sedis*, или пластиворный симбиоз морского червя и морской змеи: «То, что выглядит как изысканное гнездо из поливинил хлорида, на самом деле является оставленной семейством морских червей скорлупой. Слизень нахо-

дится в отличных взаимоотношениях с яйцеживородящей морской змеёй...». Будет справедливо отметить, что данный экспонат – самый слабый из всех представленных на суд зрителя. Чувствуя это, Пинар Йолдас делает приписку: «...Это очень редкое зрелище на Пластмассовом пляже, детали взаимообмена между этими двумя экзотическими таксонами на данный момент остаются загадкой» [8].

«Экосистема эксцессов» повествует не только о животных, но и об окружающей их среде: описанные выше части экосистемы располагаются на пластмассовых гранулах, которые Пинар Йолдас тоже символически обозначает частью экспозиции, подарив название «Пляж из пластмассовых гранул: пластиковый песок» и следующее пояснение: «Пластмассовые гранулы (предпроизводственные пластиковые гранулы) – валюта пластиковой индустрии. В 2013 году было установлено, что ежегодно во всём мире производится и отгружается около 113 миллиардов килограммов пластмассовых гранул. Пока что пластмассовые гранулы легко ускользают от корпоративных границ пластиковой империи: они выступают в роли основного вкладчика к морскому мусору и являются самым распространённым загрязняющим веществом на пляжах. Пластмассовые гранулы также называют «Слёзы русалки» в связи с их прозрачностью и формой, вот только они не мимолётны, а вечны. На громадных пляжах «Экосистемы эксцессов», пластмассовые гранулы – это песчинки пост-исторического мира, где ползают крабы из полиэтилена высокой плотности и черепаха-утилизатор откладывает свои яйца. Что же в конечном итоге: являются ли «Слёзы русалки» слезами горечи или слезами радости?» [8].

Пляжи, припорошённые пластиком, как снегом, выглядят, пожалуй, даже более внушающие, чем видоизменённые живые существа. Это пейзаж, где человек полностью отсутствует, но в то же время незримо присутствует. Эхо человека будто слышится из каждой пластиковой песчинки, но самого человека здесь уже никогда не найти. Пинар Йолдас пытается продемонстрировать нам постапокалипсис, пришедший не мгновенно, не по причине минутной ядерной катастрофы/вторжения инопланетян/всемирного Потопа, а постепенно, по причине недостаточной осознанности каждого человека и всего человечества на этапах, когда спасение ещё было воз-

можно. То есть сейчас. Автор смотрит из будущего в настоящее. Она смотрит в настоящее как в прошлое, обращаясь к нам не как к своим современникам, а как к своим предкам, ещё способным всё изменить – прямо сейчас, не откладывая ни минуты – и не оказаться в том мире, который «нарисовала» художница.

Самыми, казалось бы, незначительными составляющими проекта являются эскизы частей выдуманной экосистемы. Но они – будто свидетельство движения мысли автора, они будто ещё один поклон в сторону науки и при этом – художественны. Пинар Йолдас делает с частью эскизов коллажи, прикрепляя к рисункам кусочки пластика: каждому нарисованному органу она добавляет пластиковый элемент, соответствующий возможности переработки именно этого вида пластика именно этим органом или определённой его частью. На выходе получается некое наглядное пособие.

Также среди эскизов Йолдас размещает статьи из газет на экологическую тематику, напечатанные на пластике. В этом жесте есть, определённо, нечто экзистенциальное: текст о вечной разрушительности пластика, отголоски которого сохранятся на столетия, потому что он напечатан на пластике. Для понимания проблем, связанных с пластиком, Йолдас очень помогла книга Сьюзан Франкель «Пластик: токсичная история любви» [10]. Франкель подробно анализирует влияние пластика на дизайн, бизнес, здоровье человека, окружающую среду, политику и культуру в целом. Франкель даёт отсылку на заявление журнала «House Beautiful» от 1953: «You will have a greater chance to be yourself than any people in the history of civilization» [10], и Йолдас помещает это заявление из журнала в рамочку и вывешивает на стену, позволяя зрителю в очередной раз «причаститься» к провозглашённому более полувека назад принципу, посмотреть на позицию тех дней из дня сегодняшнего, поразмыслить над произошедшими (или не произошедшими) изменениями.

Следующая рамка в «иконостасе» Йолдас – принт знаковой статьи от 1 августа 1955 г. из журнала «Life» «Throwaway living: Disposable items cut down household chores». Статья сопровождалась картинкой троих детей, беззаботно подбрасывающих в воздух множество различных предметов одноразового потребления. Статья да-

ёт пояснение: «Предметы, взмывающие вверх на этой картинке, отняли бы [у домохозяйки] 40 часов на то, чтобы их помыть» [12].

Печально известная статья из журнала «Life» очень точно продемонстрировала настроения того времени. Разумеется, сейчас появление подобной статьи не представляется возможным, но так ли многое изменилось за прошедшие 60 лет? Йолдас помещает в рамку статью о принципе одноразового потребления товаров как установочную. Этим жестом она не только хочет напомнить, когда всё началось, но и подчеркнуть, что статья не потеряла своей актуальности. Да, многие крупные компании всё больше говорят о принципе устойчивого развития, большинство производителей старается подчеркнуть сопричастность к экологическим идеям, но конечный результат пока что оставляет желать лучшего. Как отмечает «The Conversation», «есть и хорошие новости: тренд к потреблению пошёл по нисходящей, в то время как тренд к переработке по восходящей, но оба тренда растут слишком медленно» [11].

И последняя из представленных «газетных вырезок» – фотография рекламы капроновых чулок в Лос-Анджелесе в виде 10-метровой ноги. «Nylons» рекламируется актрисой Мэри Уилсон, подвешенной рядом на кране [5]. Женщине сложно представить свою жизнь без капроновых чулок, и Пинар Йолдас, включая в проект эту рамку, «давит» на то повседневное, от чего, кажется, совершенно невозможно отказаться, и напоминает о том, в какое вечное небытие уходят единожды использованные колготки.

В проекте Пинар Йолдас мы отчётливо ощущаем *принцип ответственности* художника – за созданные им произведения – и человека – за осуществляющую им деятельность. Складывается впечатление, что Йолдас с очень большой аккуратностью, с предельной внимательностью подходит к созданию своей «Экосистемы эксцессов», поскольку проблематика, с которой она вызвалась работать, предполагает высокую степень ответственности со стороны автора – художника, мыслителя и человека.

В данном случае перед автором стоит непростая задача: не просто вызывать у зрителя эмоции, но и побудить его к длительному, возможно даже мучительному размышлению, а лучше – к действию. Проще говоря, задачей автора является пробуждение у зри-

теля экологического сознания, осознанности поведения, осмысленности повседневной жизни. Именно поэтому у Пинар Йолдас такой фундаментальный подход к проекту, она сама делает его очень продуманно и научно обоснованно, отдавая себе отчёт в том, что её проект задевает не только *человеческое* в человеке, но и *общечеловеческое* в мире.

1. Пинар Йолдас. Лекция от 27 июля 2013 г./ Metabody conference, Мадрид. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1wSZ1s9f_YA (дата обращения: 10.04.2014).
2. Онлайн-галерея Криса Джордана, проект Midway: Message from the Gyre. URL: <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000313%2018x24> (дата обращения: 12.01.2014).
3. Пинар Йолдас. Письмо к Левченко О.Е. от 20.03.2014.
4. Arlind Maurer. White trash, The Tenley Times, 14.04.2013. URL: <http://tenleytimes.wordpress.com/2013/04/14/white-trash/> (дата обращения: 20.08.2014).
5. Audra J. Wolfe. Nylon: A revolution in textiles, Chemical Heritage Magazine, 2008. URL: <http://www.chemheritage.org/discover/media/magazine/articles/26-3-nylon-a-revolution-in-textiles.aspx>. (дата обращения: 15.11.2013).
6. David Zax. ‘Plastic: A toxic love story’, by Susan Freinkel, SFGate, 30.04.2011. URL: <http://www.sfgate.com/books/article/Plastic-A-Toxic-Love-Story-by-Susan-Freinkel-2373588.php>. (дата обращения: 18.07.2014).
7. Here we are again, Just ask Christopher, 29.08.2009. URL: <http://justaskchristopher.blogspot.ru/2009/08/here-we-are-again.html> (дата обращения: 31.05.2014).
8. Pinar Yoldas. An Ecosystem of Excess. Exhibits. Shering Stiftung, 24.01-4.05.2014.
9. Susan Freinkel. A Brief History of Plastic's Conquest of the World, Scientific American, 29.05.2011. URL: <http://www.scientificamerican.com/article/a-brief-history-of-plastic-world-conquest/> (дата обращения: 7.02.2014).
10. Susan Freinkel. Plastic: A toxic love story. Houghton: Mifflin Harcourt Publishing Company, 2011.

11. Take a stand on Oceans Day and de-plastify your life, The Conversation. 8.06.2013. URL: <http://theconversation.com/columns/carlos-duarte-4497?page=2>. (дата обращения: 9.06.2014).

12. Throwaway Living: Disposable items cut down household chores, Life, 1.08.1955/ URL: <file:///C:/Users/user/Desktop/LIFE%20-%20Google%20Books.htm> (дата обращения: 23.04.2014).

П. Ф. Лимеров

**Поиски литературной идентичности: языческий миф
в творчестве К.Ф. Жакова**

УДК 008+82

В статье рассмотрена реконструкция мифологической системы коми-зырян, предпринятая в К. Ф. Жаковым в начале 1900-х гг., рассматриваются версии её репрезентации в литературном творчестве писателя. По мысли Жакова, ядром коми национальной культуры является «языческое мировоззрение», в котором с древнейших времен содержатся смыслы и ценности духовного бытия коми народа. Соответственно, языческий миф является индикатором идентичности зарождающейся литературной традиции коми-зырян.

Ключевые слова: мифологическая система, коми-зыряне, национальная культура, языческое мировоззрение.

P. F. Limerov. Finding a literary identity: the pagan myth in the work of K.F. Zhakova

The reconstruction of the mythological system of komi-zyriane undertaken by K. F. Zhakov at the beginning of 1900-th is considered in the article, the versions of her representation are examined in literary work of writer. On the idea of Жакова, the kernel of komi of national culture is a “heathen worldview” in that from the most ancient times there are senses and values of spiritual life of komi of people. Accordingly, a heathen myth is the indicator of identity of being conceived literary tradition of komi.

Keywords: mythological system, komi, national culture, spiritual life.

Свою научную деятельность Жаков начинает как этнограф. В 1899 году он получает перевод из Киевского университета на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, но летние месяцы посвящает полевым фольклористическим исследованиям на родине, в Коми крае. Результатом этих исследований стала статья «Языческое миросозерцание зырян», опубликованная в 1901 г. в журнале «Научное обозрение» [1, с. 63–84] а также книга «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом», вышедшая четырьмя годами позже [2, с. 165]. Надо отметить, что К. Жаков высоко оценивал свою первую научную публикацию. В автобиографическом романе «Сквозь строй жизни» он пишет: «Тут я впервые за 35 лет увидел себя в печати и не думаю, что это поздно. Если бы люди серьезнее относились к печатному слову и не спешили на-воднить книжный рынок малообдуманными произведениями, лжи было бы меньше в жизни и прогресс продвигался бы скорее» [8, с. 191]. Обращает на себя внимание словосочетание «языческое миросозерцание», говорящее о том, что предметом исследования является язычество не только как религия, но и как «созерцание мира», или картина мира, как сказали бы сегодня. В этом смысле язычество является синонимом аутентичности, т.е. Жаков предполагает рассмотреть национальную (= дохристианскую) религиозную картину мира зырян. Языческие верования зырян становились предметом исследований местных корреспондентов и профессиональных этнографов и раньше [9, с. 30–41], но в отличие от них Жаков описывал язычество не как некоторое количество народных заблуждений, а как особую систему мировидения, и это было на то время принципиально иным, новым подходом к проблеме. Жаков всецело опирается на материалы современной ему фольклорной традиции, считая их, с точки зрения антропологической школы, «пережитками», из которых можно восстановить основные параметры языческой религии коми: «Сказки, отрывки из старых поэм, уже забытых в целом, суеверия, гадания, приметы, взгляды на колдунов, на порчу людей, отношения человека к явлениям природы и к животному миру – все вводит вас в мировоззрение, которое не что иное, как

язычество, несколько измененное, смягченное христианством, но не уничтоженное им. Каждый, вникающий в это, невольно увлечется мыслью, надеждой, что можно воспроизвести язычество на основании многочисленных пережитков его» [1, с. 64]. Уже в начале своей статьи Жаков отмечает, что сущность языческих верований зырян заключается в «политеизме», который он понимает как веру в «олицетворение великих явлений природы» [1, с. 63]. Языческая религия возникает и развивается спонтанно, от первоначального одухотворения явлений природы до последующей их персонификации. К примеру, по свойству первобытного человека все уподоблять себе, он считает лес живым существом – «могучим, таинственным, грозным», но по прошествии столетий оно разделяется на два существа: «на лес, полный чудес и тайн, и на сурового хозяина в нем» [1, с. 64]. Жаков последовательно рассматривает устные рассказы о хозяине леса, располагая их так, что каждый текст эксплицирует определенное качество лешего (лесного бога): леший подменяет детей (верхняя Вычегда), леший пугает людей, построивших дом на месте его тропы (Вымь), леший соревнуется в силе с охотником (Вымь, Пожег), леший предлагает человеку клад и т.п. Разобрав «составные элементы суеверий», Жаков дает «характеристику» образа «языческого лесного бога»: «Гигант ростом, он был хозяином всех лесных богатств, дичи и кладов. Он бродил по дремучему лесу, взметая вихрем снег зимой и хвою и листья летом. Любыя почет и уважение, с удовольствием смотрел на деревянные кумиры, его изображавшие, украшенные мехами. В сердцах требовал человеческие жертвы. Волхвам сообщал будущее и тайны леса. От него зависело пригнать или угнать с того или иного места зверей и птиц, которых ловили зыряне» [1, с. 64]. Аналогичным образом Жаков рассматривает обычай, связанные с почитанием воды, и рассказы о водяном хозяине и на основе этого выводит портрет бога воды: «Хотя водяной принимает разные образы, все же чаще он представлялся в виде человека. Поэтому народ его рисует как величественного человека с большой головой. Он иногда выходит на берег и чешет свои темно-зеленые волосы. На нем одет зеленый кафтан. Зубы у него, говорят, железные. Когда он бросается в воду, поднимается буря и валы высоко скачут в бешеной пляске. Очевидно, это

был бог величавый, сильный, быстрый, страшный. Он обладал большими богатствами в реках и морях. За жертвоприношения и за льстивые мольбы он давал зырянам рыбу и позволял им ездить по рекам» [1, с. 65]. Охота и рыбная ловля являются главными хозяйственными занятиями зырян, поэтому Жаков рассматривает лешего и водяного как богов-покровителей этих занятий. Третьим занятием зырян Жаков называет земледелие, однако он не находит ему соответствующего бога. Жаков заключает, что земледелие зависело от других богов – «солнца, бога грома и молнии, ветров», о которых, так же, как и о высшем боге Ене, сведений не осталось или их за-слонили христианские представления: «главный бог Ен совпал с христианским богом … св. угодникам приписаны свойства языческих богов» [1, с. 68]. Источником сведений о богах Войпеле и Йомале Жаков называет «Житие св. Стефана Пермского» Епифания Премудрого, где будто бы говорится о том, что в селе Гам стояла кумирница с идолами этих божеств. Далее он ссылается на народную легенду, подтверждающую эти сведения: «Возле кумирницы в Гаме был золотой кумир, внутри кумирницы серебряный и золотая старуха с ребенком на коленях» [1, с. 69]. Очевидно, что Жаков почерпнул эти данные в одной из множества книжек о св. Стефане Пермском, выходивших к 500-летию крещения зырян, во всяком случае «Житие» этих сведений не содержит. «Народная легенда» напоминает один из рассказов о Золотой бабе, но в современной устной прозе аналогов этому рассказу не обнаружено. Что касается Войпеля, то имя этого божества упоминается в Послании митрополита Симона вятчанам, а образованной публике оно стало известно после публикации статьи Н.И. Надеждина «Войпель» в «Энциклопедическом лексиконе» А.А. Плюшара. [9, с. 32]. Жаков переводит слово Войпель как «ночь-ухо, ночное ухо, сторож ночи», второе значение слова вой – «север», отсюда вывод, что Войпель – «сторож севера и ветров и также ночной сторож – мог быть богом ветров и домашнего скота» [1, с. 70]. Йома (Йомала) – злая волшебница в сказках, до принятия христианства могла быть богиней «тех или иных сторон хозяйства» [1, с. 69]. По поводу бога грома и молнии Жаков пишет о том, что им мог быть сам Ен, но в настоящее время народ считает, что причина грома – Илья пророк или же Са-

ваоф, преследующий демонов огненными стрелами. Им приносятся жертвы возле церквей в Ильин день. Но самому Ену зыряне не приносили жертв, «не решались, – как пишет Жаков, – даже молиться, они себя не считали достойными этого» [1, с. 71]. Почитание бога солнца обнаруживается, по мнению Жакова, в обрядности, приуроченной к праздникам Ивана Купалы и Петрова дня.

Для уточнения деталей реконструкции пантеона и расширения его состава Жаков обращается к материалу сказки, содержание которой он считает аутентичным. Это кумулятивная песня-сказка «Чокыр и лиса» («Мерин и лиса»), сюжет которой разворачивается по ходу странствий лисы от одного персонажа к другому: лиса идет к Чадо за ножом, чтобы зарезать Чокыра, от Чокыра – к Ену за бруском, от Ена – к луне за быком, от луны к солнцу – за его сыном, чтобы выгнать быка луны, далее – к зайцу за его молоком для сына солнца, от зайца – к осине, от осины – к бобру, от бобра – к кузнеццу, который и убивает лису. Чокыр остается жив. Жаков рассматривает действия персонажей в связи с мифологическим смыслом, который оказался разрушен. Логика его анализа такова: если лису посылают к Ену за бруском, то он владетель брусяной горы недалеко от Уральских гор. Отсюда вывод: «Ен, далекий от людей, жил на горах, на небе, около брусяных гор. Нуждающиеся в брусе брали его у бога» [1, с. 74]. Брусянную гору может вытащить только бык луны, а быка луны может выгнать с поля только сын солнца. Жаков отождествляет «быка луны» (коми: *ösh* – «бык») с радугой (коми: *öшкә-мёшкә* – «радуга» – в народной этимологии «бык-корова»), пьющей воду из реки, и делает вывод, что выгнать быка-радугу с небесных полей может только свет солнца – сын солнца. Луна – по коми *тёлысь* – мужской образ, по связи с быком принимается отношение этого образа к скотоводству и связывается с серебряным кумиром в кумирнице Гама и Войпелем – «ночным ухом». Нельзя не отметить, что К. Жаков в своем построении языческой картины мира руководствуется современными ему положениями науки о мифологии; как и другим исследователям мифологии, ему не чуждо желание видеть в фольклорных персонажах богов язычества, а в них – «воплощение природных явлений» [см. об этом: 18, с. 257]. Сам Жаков достаточно серьезно относился к своей расшифровке

сказки, вот что он пишет по этому поводу: «Если правда, что суеверия народа имеют свои корни в прошедшем миросозерцании, если правда, что народные словесные произведения – отражение минувших воззрений, то нужно дать этой сказке значение, счесть ее за отрывок старой теологии и мифологии, если не видим противоречий между названиями предметов и явлениями природы с одной стороны и смыслом сказки с другой. Я думаю, что эта сказка – зеркало, хотя и потускневшее от времени, отражающее образы старых верований, простую жизнь старых богов» [1, с. 80]. В результате анализа сказки Жаков выявляет доминантную мифологему, позволяющую ему выстроить вертикаль языческой модели мира. Этой мифологемой является образ «брусяной горы», на вершине которой сидит Ен, высший бог мифологического пантеона – «спокойный, как лик неба» [1, с. 82]. Результатом анализа сказки является и астрономический миф, утверждающий ход и функции небесных объектов: «Луна ходит по ночам по небу, как бы дозором, может быть, пасет скот свой. Сын солнца иногда выгоняет с облачных полей быка луны на водопой, к прозрачным струям северных рек. Сын солнца ходит по земле, питаясь молоком зайца и, быть может, прочих зверей, он всем им равно дает и свет, и жизнь» [1, с. 84]. К астрономическому сюжету примыкает миф о золотом веке, когда «боги ходили по земле, были доступны, близки людям, и небо было близко, и низки облака, урожай были прекрасны. Вместо теперешней длинной соломы в злаке был длинный колос, стебель же был короток, как теперешний колос. Хлеба было так много, что крестьянки употребляли блины вместо детских пелен (что, впрочем, было нехорошо, и этим они прогневали доброго бога Ена)» [1, с. 85]. Соседство этих двух сюжетов не случайно, миф об утрате золотого века эксплицирует начало собственно человеческой истории и одновременно полагает разделение земной и небесной сфер вследствие «гнева Ена». Отныне небо отделено от земли, небесные боги отделены от людей, но в сказках остается смутное знание «небесной» мифологии как воспоминание о золотом веке. Далее Жаков описывает человеческую концептосферу. Он упоминает о боге огня, богине-пряже, в настоящее время отождествленной с Владычицей Богородицей, но главными мифологическими символами мира людей

он называет медведя и ящерицу, определяя отношение к этим животным как «культ». При этом ящерица (по-зырянски пежгаг — поганое насекомое, поганая гадина, дзёдзув — злое, всеведущее, коварное существо), по Жакову, относится к «темной» стороне мифологического мира и соотносится с образом злой богини. Тогда как к медведю зыряне питают большую любовь, его считают близким к человеку. Точно так же, как к «братьям и сестрам», относятся зыряне и к другим диким животным и птицам. Что касается человека, то Жаков описывает характерные черты зырян, выделяя хитрость, себялюбие, неуважение к другим, воспитанные отсутствием общественной жизни, а также мистицизм и уважение к учености. При реконструкции подземного (загробного) мира Жаков снова обращается к сказке, на этот раз — волшебной. В подземный мир можно попасть, найдя в дремучем лесу отверстие в земле, и, бросив в нее ветревку, спуститься по ней. В ином мире светит «не наше солнце и блещет другая луна, текут иные реки, волнуются нездешние моря». В иной мир спускались герои сказок, отождествляемые Жаковым с героями языческой мифологии. Жаков подчеркивает, что герои всегда возвращались из загробного мира другой дорогой, не той, по которой входили в него. Как правило, обратно их переносит на своих крыльях птица. В современном христианском сознании подземный мир населен демонами, Жаков заключает, что прежде демоны были языческими богами и героями зырян.

Для К. Жакова языческое миросозерцание зырян ассоциируется с образом дохристианского прошлого — временем, когда это миросозерцание находилось в наиболее сильной позиции. Это золотой век зырянского народа, гармоническая эпоха, в которой бытие природы и людей находилось в изначальном естественном равновесии, обусловленном божественным присутствием, а связь человека с природой была исполнена религиозного смысла. По мнению К. Жакова, христианство внесло только поверхностные корректизы в это древнее мировоззрение, оно уничтожило «кумиры», но вера в «старых» богов — хозяев природы — осталась. Таким образом, язычество не исчезло, оно имплицативно скрыто тонким покровом христианства, и, соответственно, зыряне до сих пор живут под знаком изначальной гармонии золотого века, нужно лишь увидеть это и понять,

чтобы получить возможность приобщиться к изначальным языческим знаниям.

Итак, в основе реконструкции языческого миросозерцания зырян лежит универсальная трехчастная схема мифологической модели мира с центральной осью в виде мировой («брюсяной») горы, на которой находится резиденция небесного бога Ена. Объективно этот поэтический по мироощущению космос полностью составлен Жаковым из разрозненных фольклорных фактов. Но в этом и заключается точка зрения Жакова на фольклор как на источник ныне забытых сакральных знаний. С этой точки зрения сам исследователь фольклора невольно становится и знатоком древних учений – сродни тем языческим волхвам, сведения о которых он ищет. И в этом смысле он мифотворец, в своей реконструкции создающий новый миф на темы, заданные фольклорными сюжетами [см. об этом: 12, с. 26]. Надо подчеркнуть, что реконструкция была осуществлена Жаковым при минимуме фактических фольклорных материалов, сам он называл ее «бледной схемой», описывающей только «силуэты богов», полагая, что при наличии достаточного количества фольклорных текстов и сравнительных материалов можно было бы нарисовать и более «четкую схему» мифологии. В дальнейшем он приложил немало усилий, чтобы превратить «бледную схему» в полноцветную картину языческого мира, но сделал это уже средствами художественной литературы. Конечно, с точки зрения современной науки, такие элементы его реконструкции, как сюжет выгона быка луны на небесные поля сыном солнца или выведение образа богини-пряхи на основе сюжета былички, кажутся наивными, но вот чего действительно не отнять у жаковской модели, так это её системности. Все элементы космоса взаимосвязаны и сфокусированы в одну точку – этой точкой является человек и его мир, вернее было бы сказать – мировоззрение коми-зырян.

Еще одно наблюдение касается самого текста статьи. Как правило, научное исследование предполагает отстраненность автора от описываемых и анализируемых им фактов, стремление его к максимальной объективированности. Как правило, это выражается в том, что автор статьи или вовсе выводит свое авторское «я» за пределы текста, или же включает его в текст на уровне безличного по-

вествователя, выраженного местоимением «мы». Текст статьи Жакова строится на различении личного и безличного типов повествования: личный повествователь (я-повествователь) – это образ «я» самого автора, включенный в текст статьи, безличный повествователь (мы-повествователь) берет на себя функции обобщения и осмыслиения фактического материала. На уровне «я-повествователя» автор рассказывает о своей этнографической поездке по Зырянскому краю, делится впечатлениями и личными наблюдениями, сделанными в ходе путешествия, пересказывает и комментирует записанные им фольклорные тексты, дает характеристики фольклорным персонажам, в то время как «мы-повествователь» объективирует эту информацию, включает ее в поток научного дискурса. Если «я-повествователь» эмоционален, публицистичен, то «мы-повествователь» стилистически нейтрален, их имплицитный диалог определяет структуру текста, динамику его сюжета и позволяет включить статью в разряд синтетических произведений ранней прозы коми, которые В.А. Лимерова называет «научно-художественными» – сохраняющими при научном подходе особенности художественного текста [10, с. 3]. Надо заметить, что к началу XX века стилистические критерии научной статьи этнографического характера уже сформировались в достаточной мере, однако Жаков как бы возвращается к стилистике беллетристической этнографии XIX века, причем элементы художественности обнаруживаются не только в его этнографических статьях, но и в философских работах, снабженных довольно серьезными математическими выкладками. Подобную синтетичность научных текстов можно объяснить универсализмом личности самого Жакова, сочетавшего в себе ипостаси ученого и писателя. Однако универсализм Жакова проявляется и в том, что он, как отмечает Е.К. Созина, «апробирует» результаты своих научных открытий в литературном творчестве [13, с. 199]. Это касается всех видов его научных изысканий, но в данном случае мы имеем в виду его фольклорно-этнографическую деятельность. Результатом исследования в рассматриваемой статье Жакова стала реконструкция мифологической модели мира коми-зырян, апробирует же Жаков это открытие в ряде своих художественных произведений. Кроме того, на протяжении ряда лет Жаков

участвует в экспедиционных поездках в Коми край и в другие финно-угорские регионы. Надо полагать, им были собраны дополнительные материалы, в том числе и сравнительного плана, позволяющие дополнить разработанную им схему мировоззрения, однако он больше уже не возвращается к этой теме. Точнее, не возвращается в жанре научной этнографической статьи, но в своем литературном творчестве он с постоянством воспроизводит разработанную им модель мира, с каждым разом уточняя детали и расширяя ее за счет включения новых мифологем.

Впервые Жаков обращается к теме дохристианской истории коми народа в книге «На север, в поисках за Памом Бурмортом» [2], написанной по впечатлениям той же этнографической поездки, материалы которой и рассматривались в статье. По сюжету книги главный герой, этнолог, в образе которого угадывается сам Жаков, путешествуя по Коми краю, собирает фольклорные сведения. Однако от обычного описания поездки собирателя фольклора сюжет отличается сверхзадачей, которую ставит перед рассказчиком-собирателем автор: отыскать сказания о Паме Бурморте, сыне Пама Сотника, легендарного противника Стефана Пермского. Собиратель должен проникнуть в область языческой тайны, тщательно скрываемой народом от посторонних. Поэтому его научная экспедиция превращается в сакральное странствие на Север, на «землю предков», а сам он, этнограф-чужак, становится неофитом, проходящим испытание. Только пройдя весь путь и приобщившись к отеческим святыням, неофит становится «посвященным», которому открываются последние тайны зырянского язычества. От старца-язычника, живущего в отрогах приполярного Урала, он узнаёт историю Пама Бурморта, сына легендарного противника Стефана Пермского Пама Сотника, и становится преемником его учения. Поскольку герой книги автобиографичен, то отныне сам Жаков презентирует себя как знатока языческих знаний коми-зырян, поэтому значительная часть произведений, написанных им до 1916 года, посвящена раскрытию языческой темы. Сюжет получения героем сакральных сведений от посредника-сказителя Жаков использует в книге «В хвойных лесах: Рассказы Коми Морта», где в предисловии он пишет: «Теперь... когда близок конец патриархально-

му укладу жизни северян, – решился я познакомить людей с душою севера и издать наивные рассказы Коми Морта, старика певца и сказочника, которого встретил на берегах маленькой речки Кельтмы, впадающей в Вычегду, изобильную водою. <...> Раны, нанесенные мне культурой в мозг и сердце, он исцелил своими мирно льющимися рассказами о делах героев, живших по берегам Печоры и Вычегды и в лесных пармах “Каменного пояса”» [3, с. 2]. Сказитель Коми Морт рассказывает герою-повествователю и историю, описанную в поэме «Биармия». Имя собственное сказителя – Коми Морт в переводе «коми человек» – в коми языке составляет пару с выражением *коми войтыр* – «коми народ» – как единица и множество, т.е. любой представитель *коми войтыр* называет себя *коми морт*. Называя сказителя таким именем, Жаков претендует на эпическую обобщённость образа: это и определённый персонаж, но также и любой человек из коми народа. Соответственно, отсылка к Коми Морту как к рассказчику в мифопоэтике Жакова означает «народность», «фольклорность», т.е. рассказанное кем-то из народа.

Для Жакова традиционное мировоззрение зырян представляет собой синкретизм христианства и язычества, хотя языческого в нем все-таки больше, нежели христианского. Но, несмотря на это, зыряне остаются православным народом, соблюдают православные обряды, строят церкви, и при этом, по мнению Жакова, на зырянской земле есть отдаленные места, где язычество будто бы сохранилось в первозданном виде. В художественном мире Жакова язычники и христиане живут где-то рядом, в каких-то параллельных пространствах, имеющих свои особенности, но соприкасающихся и взаимопроникаемых. Герои-язычники имеют свои имена, отличные от христианских, имена значимые, переводимые с коми языка: Зарниныл (Золотая дочь); Мичаморт (Красивый человек); Вёrmорт (Лесной человек), Майбыр (Счастливый) и Ёльныл (Дочь лесной речки) и др. и обитают не в селах, а в глубине леса. Языческое сообщество более органично, чем христианское, оно не противостоит Природе, а включено в нее, живет по ее ритмам. Соответственно, язычники, «лесные люди», видят в Природе больше, чем дано видеть христианам. Они свободно общаются с растениями, животными, природными стихиями, объектами природы и, наконец, с богами – персо-

нификациями космических и природных сил, они способны проникать на все уровни мироздания.

К примеру, герой рассказа «Джак и Качаморт» охотник Бурмат доходит до края земли и спит 100 дней в объятиях девы-солнца [6, с. 404–409]; Гулень свободно поднимается на небо, чтобы посмотреть, чем занимаются небесные жители и верховный бог Ен [6, с. 383–385]; Майбыр, герой одноименного рассказа, игрой на дудке и бандуре-кантеле завораживает лесных богов, белых медведей, облака, понимает речь животных и растений [6, с. 393–404]. В ряде произведений Жаков рассказывает о взаимоотношениях коми христиан и язычников: в рассказе «Парма Степан» герой-христианин Степан женится на девушке-язычнице Зарниыл (Золотая дочь) «по староверскому обряду» [6, с. 80–87], в рассказе «Дарук Паш» герой-христианин Паш (Павел) находится под опекой языческого бога Войпеля [6, С. 169–174], на свадьбу героев-язычников Майбыра (Счастливый) и Ёльныл (Дочь лесной речки) собираются «знаменные люди» из разных зырянских поселений – Пильвань (Иван Филиппович) из Ипатьдора, Фалалей из Усть-Сысольска, Панюков из Йджыдвизда, мифологические персонажи: великан Ягморт с Ижмы, колдун-разбойник Тунныръяк из Деревянска, Тювэ с Вишеры, король тундры Тури (цапля), король белых медведей, а также с берегов Оби приходят и ученики Пама Бурморта [6, с. 393–404]. Жаков будто бы намеренно создает впечатление о том, что и язычники, и христиане коми по-прежнему составляют единый народ, но при известной автономии первых.

Языческое пространство словно бы сохраняет древние архетипы, связанные с высшими целями человеческого существования, основательно забытые христианством. Не случайно на периферии некоторых произведений Жакова («Мили-Кили», «Майбыр») появляются ученики Пама Бурморта – хранители учения, в котором скрыто будущее спасение всего человечества. Это и символическая отсылка к первой книге Жакова, которая дает ключ к пониманию специфики его художественного мира. В этой книге впервые эксплицирована идея двух пространств – путешествие автора-героя совершается по христианскому пространству, но своей цели он достигает, только перейдя в пространство языческое, где получает сведе-

ния о Паме Бурморте, а также знакомится с его учением. В плане формально-жанровых особенностей такой тип повествования можно было бы отнести к области фантастики или фэнтези, если бы не сугубая установка Жакова на достоверность описываемых событий. Более того, в рамках сюжета книги происходит отождествление автора-героя с самим Жаковым – автором книги, и это отождествление выходит далеко за пределы сюжета. Не просто персонаж из книги, но сам Жаков в лице автора-героя совершают путешествие, описанное в книге, и получает доступ в область сакральных языческих знаний. В этом смысле книга «На север, в поисках за Памом Бурмортом» – это повесть о поисках и обретении язычества самим Жаковым. Иными словами, Жаков в поисках новых смысловых моментов прибегает к литературной мистификации и отныне репрезентирует себя как человека, допущенного в сакральное языческое пространство и имеющего санкцию на обладание древней мудростью. Это становится творческим и жизненным кредо Жакова, отсюда и его творческий псевдоним *Гараморт*, где *гара* – производное от глагола *гаравны* – «вспоминать, помнить» и *морт* – «человек»; *Гараморт* буквально переводится как «помнящий человек», или, лучше, «человек, наделенный памятью прошлого». В этом смысле Гараморт близок по значению образу мифологического поэта, как его описывает В.Н. Топоров: «Другая важнейшая фигура космологического периода – поэт с его даром проникновения с помощью воображения в прошлое, во время творения, что позволяет установить еще один канал коммуникации между сегодняшним днем и днем творения. С поэтом связана функция памяти, видения невидимого – того, что недоступно другим членам коллектива, – и в прошлом, и в настоящем, и в будущем. Поэт как носитель обожествленной памяти выступает хранителем традиций всего коллектива» [15, с. 34–35]. *Гараморт* – это даже не псевдоним, а языческое имя Жакова, тождественное значащим именам его героев-язычников. Этим именем в романе «Сквозь строй жизни» Жаков обозначает автора-повествователя, сюжетная линия которого образует в романе метатекст, дополняющий основную сюжетную линию автобиографии «я-героя» авторской рефлексией, главным содержанием которой является «установление автором своей идентичности в мире и с

миром» [13, с. 201–204]. Идентичность выражается прежде всего в установлении границы между «я» и «другим», и это было актуально для Жакова, позиционировавшего себя «лесным человеком», язычником в мире городской культуры: «Гараморт оставался Гарамортом, а культурные люди – культурными» [8, с. 264]. В контексте авторской сотериологии Жакова имя Гарамортозвучно именам таких учителей человечества, как Иисус, Будда, Зороастр, учения которых неоднократно упоминаются и обсуждаются в книге Жакова «Лимитизм. Единство наук, философий, религий» [5]. Эта книга Жакова также имеет значение «учительной», она рассчитана на пропаганду и распространение идей лимитизма среди масс и составлена учениками Жакова не только как изложение основ философии и мировоззрения лимитизма, но и как излагаемое от имени *Гараморта* новое религиозно-этическое учение, призванное спасти человечество. В индивидуальной мифопоэтике Жакова основы этого учения позиционированы им как наследие языческого прошлого.

Имидж посредника между современностью и язычеством – это не что иное, как культурологическая игра, позволяющая Жакову представить некоторые свои произведения как мифологические тексты, извлеченные из глубин языческой памяти народа. Эти тексты могут быть параллельными аутентичным фольклорным произведениям, как, к примеру, новеллы «Ен и Омоль», «Шыпича», «Тунныръяк» и др., но Жаков не ставит своей целью воспроизведение фольклорного сюжета, он претендует на то, что его текст-реконструкция «древнее», он и есть – настоящий языческий миф. Жаков и не стремится воспроизводить известные ему фольклорные сюжеты, он создает другую мифологию – со своей космогонией («Ен и Омоль») и эсхатологией («Бегство северных богов», «Неве Хеге»), с мифологическими героями (Пам Бурморт, Шыпича, Джак и Качаморт, Бурмат, Мили-Кили, Дарук Паш, Майбыр и др.), а также воссоздает этногенетический миф, раскрывающий тайну происхождения народа коми-зырян («Царь Кор. Чердынское предание»), а впоследствии – героический эпос «Биармия».

Особенно тщательно Жаков разрабатывает образ языческого космоса и соответствующего ему пантеона языческих богов. За основу берётся всё та же мифологическая схема из его первой статьи,

но в его литературных произведениях она наполняется живым, ярким содержанием. Мироздание приобретает вид дома, крышей которого является небо. Образ «крыши неба» в мифопоэтике Жакова, в свою очередь, связывается с такими мифологемами, как книга судеб мира, место которой на крыше неба, а также с образом свинцового шара, который катает Ен по крыше неба, производя гром. Гора Тэлпозиз («гнездо ветра») вытесняет образ «брусянной» горы и в новелле-сказании «Бегство северных богов», опубликованной в «Архангельских губернских ведомостях» в 1911 году, Ен занимает место уже на этой горе [6, с. 385–393.]. В основе сюжета этой новеллы лежит тема собрания богов, позволяющая Жакову показать весь языческий пантеон в рамках одного художественного произведения. Сама тема собрания богов достаточно актуальна в гомеровском эпосе [11, с. 164], и, по всей видимости, Жаков заимствует ее туда. Собрание имеет характер официальной церемонии – Ен должен известить богов о грядущих изменениях миропорядка, поэтому боги занимают место возле горы Тэлпозиз в соответствии со своим ритуальным иерархическим положением: на вершине Тэлпозиз воссед сам Ен, возле его головы врачаются дети – Солнце и Луна, на соседнюю скалу, чуть поодаль, сел Войпель, у подошвы этой же скалы садится Йома, а все прочие лесные боги и богини располагаются «вокруг Войпеля и Йомы у подножия окрестных скал»: водяной бог и его дети – по отрогам Уральских гор, бог подземного мира Куль – за две скалы от Ена, Мать земли – на берегу реки Обь, а Мать солнца – на берегу Ледовитого моря [6, с. 386–387.]. Иерархия строится на основе родоначалия: небесный бог Ен – отец, его жена – Мать земли, все остальные боги являются их детьми. Родоначалие является и основным космологическим принципом, поскольку все божества персонифицируют космические и природные объекты, стихии, этот же принцип лежит в основе устройства иерархии патриархальной семьи и сельской общины, которые оказываются своего рода моделями космоса.

Сюжет сказания (жанровое определение Жакова) интересен и заявленной в нем эсхатологической темой, показывающей в мифоисторической перспективе историю мира от некоей исходной точки времени к эсхатологическому завершению. Исходная вре-

менная точка не обозначена, она появится в поэме «Биармия» в качестве начального космогонического сюжета о Енмаре и Оксоле. Здесь же мифологическая история показана в сюжетах: 1) об окончании золотого века, когда из-за нерадивой хозяйки небо отделилось от земли, т.е. небесный бог Ен покинул Мать земли и она лишила людей своей благосклонности – «иссякла щедрость самой древней богини» [6, с. 387]; 2) последовательной гибели коми героеv-богатырей: Идана, Перы, Яг-морта, Йиркапа. Собственно история начинается с прихода на Север Стефана Пермского и перемены веры – «vas, прежних богов, забудут люди» [6, с. 389]. Начало исторической эпохи неизбежно, это «закон, который записан в золотой книге неба», но начало истории – это и начало движения к концу мира. Ен показывает богам, как в деревнях и селах появляются церкви, и люди приходят молиться в них новому Богу, приходит череда войн, и северяне, т.е. зыряне, погибают от рук южных народов и вогул. Ен показывает, как заселяются северные реки Печора и Ижма, а затем вырубаются дремучие леса, люди строят большие дома с красными трубами и в селах иссякает жизнь. В последние времена «заползали между оставшимися лесами железные драконы с огненной ненасытной пастью, а потом залетали в воздухе неизвестные птицы с железными крыльями», на север приходят новые народы и разрушают последнее, что осталось в природе: «Великие синие льды на море взрывались, и пламя взрыва летело навстречу Каленик-птице – северному сиянию» [6, с. 391].

Как этнолог, Жаков всецело придерживался положений антропологической школы, полагая фольклорные материалы «пережитками», на основе которых можно восстановить «общую картину культуры древнего Севера», эксплицированную в северном эпосе, отголоски которого слышны в северорусских былинах, скандинавских сагах, в финской «Калевале» и других произведениях народного творчества [4, с. 1226]. Однако анализу «пережитков» он предпочитает их синтез в определённых литературных формах, совокупность которых и составила бы новый северный эпос. Его содержание определялось Жаковым выявленным в коми-зырянской духовной культуре (в основном на материале фольклора) значением «языческого миросозерцания» как определяющей духовно-

культурной доминанты. Эта доминанта является, по мысли Жакова, ядром коми национальной культуры, в котором с древнейших времен содержатся смыслы и ценности духовного бытия коми народа. Очевидно, что Жаков осознавал себя первым коми писателем, вместе с тем отсутствие комиязычной резонансной среды вынуждало его ориентироваться на русского читателя, и в этом смысле реконструкция языческого зырянского мира в его произведениях была, с одной стороны, показателем их национальной специфики, а с другой – индикатором идентичности зарождающейся литературной традиции.

1. Жаков К.Ф. Языческое миросозерцание зырян // Научное обозрение. 1901. № 3. С. 63–84.
2. Жаков К.Ф. На север, в поисках за Памом Бурмортом. СПб.: Издво Осипова, 1905.
3. Жаков К. Ф. В хвойных лесах: Рассказы Коми Морта. СПб.: Издво Сахарова, 1908.
4. Жаков К.Ф. О методах изучения северного народного эпоса // Научное обозрение. 09.11. 1911. № 41. С. 1226.
5. Жаков К.Ф. Лимитизм. Рига: Limitiskas filosofijas biednbas Latvija izd., 1929.
6. Жаков К.Ф. Под шум северного ветра. Сыктывкар: Коми кн. издво, 1990.
7. Жаков К.Ф. Биармия. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1993.
8. Жаков К.Ф. Сквозь строй жизни. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1996.
9. Конаков Н.Д. Литература и письменные источники по мифологии коми // Мифология коми: энциклопедия уральских мифологий. М.; Сыктывкар: ДИК, 1999 Т.1. С. 30–41.
10. Лимерова В.А. К вопросу о становлении национальной литературной словесности: зырянская тема в литературных документах XIX века // Зыряне и Зырянский край в литературных документах XIX века / сост. В.А. Лимерова. Сыктывкар, 2010.
11. Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона; отв. ред. Б.Н. Путилов. М.: Восточная литература, 1994.
12. Сагалаев А.М. Урало-алтайская мифология. Новосибирск: Наука, 1991.

13. Созина Е.К. Авторское сознание в автобиографическом романе К.Ф. Жакова «Сквозь строй жизни» // Тайё сыылём – коми олём / В этой песне коми жизнь : сборник трудов об основоположниках коми литературы. Сыктывкар, 2008. С. 198–216.
14. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке. М.: Индрик, 1997.
15. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (Общий взгляд) // Мировое древо. М., 2010. Т.1. С. 25–52.

Л. А. Меньшиков

Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры

УДК 7.038.6:808.1

Постмодернистская культура создаёт новую ситуацию понимания, в которой происходит переворачивание ролей читателя и автора – творца и воспринимающего. Они оказываются в положении, в котором их семиотический статус оказывается неопределенным и вариативным. Постмодернистская философия посвятила много страниц объяснению отношений автора и читателя в культуре. Одной из наиболее подробных и целостных является концепция итальянского писателя и семиотика Умберто Эко, которая отражает переходность искусства в ситуации постмодерна.

Ключевые слова: автор, читатель, прагматика, нарратив, постмодерн, классический текст, постмодернистский текст, стиль, жанр, понимание.

L. A. Menshikov. The pragmatics of the textual understanding in the postmodern situation

The postmodern culture creates a new situation of understanding in which the roles of the reader and author turn themselves. They appear in situation of uncertain and variable semiotic status. The postmodern philosophy devoted many pages to an explanation of the author and reader relations in culture. One of the most detailed and completed is the conception of the italian writer and semiologist Humberto Eco which reflects transitivity of art in a postmodern situation.

Keywords: Author, reader, pragmatics, narrative, postmodernity, classical text, postmodern text, style, genre, understanding

Вопросы pragmatики текста составляют одну из главных тем постмодернистской эстетики. Принадлежность концепции к постмодернистскому ментальному полю в значительной степени определяется её ответом на вопрос об отношении к авторству, открытости произведения, роли читателя в процессе творчества. Постмодернистская ситуация создаёт основания для разрушения традиционного понимания авторства в искусстве, в результате чего подвижными становятся роли автора и читателя и их pragматические отношения к тексту. Изменение роли читателя и автора в повествовании составляет один из существенных факторов перехода к постмодерну. Читатель всегда был важнейшим участником повествовательного процесса, но в современном искусстве его роль усложняется. Отличие состоит в первую очередь в количественных, а не качественных показателях. Если классический «текст... это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него» [7, с. 9], то постмодернистский текст заставляет читателя выполнять за него всю возможную работу. Текст никогда не представляет описываемое событие адекватно, он никогда не говорит читателю всю правду – либо больше, либо меньше, чем нужно, и задача читателя состоит в том, чтобы определить, сколько нужно и именно так, как нужно, прочитать. Этим читатель ставит текст в рамки определённого стиля. Текст движется и живёт в рамках своего собственного времени, которое может быть медленнее или быстрее времени, в котором живёт читатель. Задача читателя – ухватить эту скорость текста и построить мир восприятия в соответствии с ней. У. Эко отмечает, что «читателю... не всегда удаётся

справиться со скоростью движения текста» [7, с. 12], это характеризует необходимость налаживания отношений между читателем и текстом, необходимость поиска настоящей реальности текста, которая позволит по-настоящему открыть его, не заблудиться в нём. «Лес – это метафора художественного текста» [7, с. 14]. Текст, так же, как и лес, тёмен, дремуч и хаотичен, хождение по тексту – блуждание, напряжённый поиск в состоянии страха и фантастического трепета, ожидание сюрпризов и фантомов, рождаемых сознанием читателя. Это «сад расходящихся троп» Борхеса, в котором каждый прокладывает свою собственную тропинку, не замечая проложенной другим. Прокладывание тропинок в лесу – непрекращающийся выбор, который осуществляет читатель относительно каждого образа и слова, встреченного им в тексте. Каждый образ и каждое слово получают иную интерпретацию в каждом новом прочтении, поэтому они принадлежат не тексту, а читателю. В искусстве после эпохи Просвещения эксперименты с освобождением читателя проводились неоднократно, но часто свобода читателя была лишь кажущейся, часто автор обманывал читателя, создавая иллюзию свободы и приучая его видеть в тексте источник свободы, а затем внезапно окунал его в пространство текста, погружая в многовековую традицию интерпретаций. Читатель XX века понял, что доверять автору опасно. Но столь же опасно и бессмысленно читать текст с точки зрения здравого смысла. Здравый смысл, позволяющий вскрыть авторский обман, не позволит увидеть в тексте содержание.

Для фиксации указанных проблем У. Эко вводит особую классификацию типов авторов и читателей. Среди читателей следует выделять эмпирического и образцового. Эмпирический читатель включает ситуацию восприятия текста в собственную жизнь и видит текст под призмой происходящих с ним событий, охватывающих его чувств, наполняющих его мыслей. Эмпирический читатель всегда воспринимает текст неправильно, неадекватно его предназначению. В этой неправильности проглядывает образцовый читатель – тот, ради которого автор писал текст. Текст с точки зрения автора – всегда некая цель, набор признаков и стереотипов, для которых он создаётся. Этот читатель одновременно и направляет творческий замысел автора, который должен такому читателю со-

ответствовать, и создаётся им, поскольку автор, задумывая определённый текст, рассчитывает на определённого читателя и старается сформировать его.

Постмодернистская культура всегда формирует «два типа читательской ситуации. Первый тип связан с деятельностью воспринимающего сознания, рефлексирующего в отношении литературной формы, способного к аналитическим процедурам в отношении художественного языка, что позволяет ему сохранить дистанцию между “миром произведения” и “миром читателя”. Второй тип представляет собой эмпатическую рецепцию, которая состоит в миметическом “желании продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения”. Последний вид чтения (чтение-подражание, чтение-вживление) носит... отчуждающий характер... и представляет собой результат подчинения читателя репрессирующей власти произведения» [6, с. 66].

Любой текст – это правила игры, формируемые автором. Образцовый читатель обязуется их соблюдать, он и существует для того, чтобы играть, чётко соблюдая правила. Образцовый читатель – это тот, который необходим классическому тексту для адекватного, правильного, стереотипного его прочтения. Он может так читать текст, поскольку автор насыщает его большим количеством знаков, меток, сигналов («зарубок в лесу»), которые всякий раз замечает образцовый читатель и которые всякий раз направляют его в нужную сторону. Эти сигналы задаются теми эстетическими координатами, в которых находится текст, – его видом, родом, жанром, стилем, исторической и культурной принадлежностью, множеством других обусловливающих его параметров. Автор лишь на первый взгляд является автором всех этих «зарубок в лесу» текста. Правила прочтения и пределы интерпретации текста определены не им. Или определены им, но лишь в определённом смысле. Этот смысл проясняется в том случае, если и автора рассмотреть как эмпирического и образцового. Эмпирический – тот, кто непосредственно создаёт текст, кто делает независимой реальностью тот хаос образов, который подвергнется затем интерпретации и в котором будет плутать читатель. Этот эмпирический автор может лелеять надежду создать для своего произведения образцового читателя, может даже

планировать его, но создаст ли – навсегда остаётся загадкой. Что же ему мешает? У произведения может быть автор, который стремится продемонстрировать своё авторство – в тексте говорит с читателем от первого лица (открыто заявляет: «Я»). Это повествователь, который рассказывает, что же с ним случилось. Такой автор может быть эмпирическим автором, а может им и не быть, а являться только маской автора. Второе лицо, претендующее на то, чтобы быть автором, – передатчик, который рассказывает о том, что было не с ним, тем самым представляя нам интерпретацию повествования. Третье лицо ещё более отдаляет нас от непосредственного участия в описываемом событии, но именно оно и является автором в подлинном смысле – тем, кого У. Эко называет образцовым автором (писателем).

Образцовый автор – это, во-первых, стиль. Та проявляющаяся в процессе чтения очевидность текста, которая представляет его читателю как завершённое целое. Но понятие стиля не устраивает нас по причине того, что стиль слишком определён и слишком завершён, он самодостаточен и не позволяет читателю усомниться в его совершенстве.

Поэтому образцовый автор – это также и голос, который есть проявленная в тексте эмоция, заставляющая читателя сопереживать происходящему и завлекающая его в очеловеченное пространство текста. Голос представляет собой законченную конструкцию текста, которая благодаря своей целостности производит на читателя чётко определённое впечатление. Голос увлекает читателя за собой, заставляет его следовать за всеми перипетиями и поворотами текста. Он есть «инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать» [7, с. 32].

Образцовый автор также может быть трактован как интенция, содержащаяся в тексте и проявляемая только в процессе чтения благодаря читателю. В этом образцовый читатель напоминает «подразумеваемого читателя», описание которого обнаруживается у В. Изера. Тот открывает взаимосвязи, которые скрыты в тексте и становятся заметными только в чтении, в полной мере выявляющем невыявленное текста, его воображаемые миры. «Подлинная жизнь этих воображаемых миров становится все более и более кратко-

срочной, если инсценировка просто представляет собой компенсацию чего-то нам пока недоступного. Понятно, что инсценировка должна не стремиться к самоисчерпанию, но оставаться ничем не ограниченной, пока ее чары не рассеялись» [2, с. 19]. Так только чтение превращает зафиксированную автором информацию в текст, но этот текст содержит в себе потенциального читателя, способного его проявить.

Образцовый читатель конструирует текст как линейность, он последовательно воплощает программу, заложенную автором в текст, который общается с ним посредством механизма «сигнал – ответ» (на каждый сигнал, закодированный в тексте, следует адекватный и однозначный ответ со стороны читателя). Такой читатель представляет определённый и последовательный взгляд на текст, который с точки зрения читателя есть его собственный взгляд, а с точки зрения текста и автора – разворачивание программы, заложенной автором в тексте. И читатель, и текст рождаются из проявления авторских сигналов, сформированных в виде законченного набора инструкций, которым является произведение. Автор закладывает такого читателя в произведение в процессе его создания как структуру, направляющую последующий процесс чтения. Образцовый читатель смоделирован до начала чтения, он и не читатель во все, а лишь определённая фигура текста, подчиняющаяся ему и создаваемая им тогда, когда произведению удастся прочитаться в своём читателе.

Образцовый автор не зависит от стиля и типа художественного дискурса, в котором он воплощается. Любое произведение, построенное по принципу необходимости адекватного прочтения, содержит в себе образцового автора. Образцовый автор в любом произведении существует как центральный голос, но наряду с ним могут быть задействованы и другие персонажи, понимаемые как авторы, – автор эмпирический, рассказчик и «ещё менее вразумительные существа, причём с одной явственной целью: запутать читателя» [7, с. 37].

Множество эмпирических авторов, которые могут присутствовать в произведении, лишь на первый взгляд создают разноголосицу мнений и многообразие точек зрения на излагаемую тему, равно

как и различные рассказчики, которые могут даже противоречить друг другу. На самом деле все они объединяются в пространстве произведения одним мнением – мнением образцового автора, того приёма, который сначала устраивает, а затем организует путаницу голосов эмпирических авторов с одной единственной целью: создать эффект правдоподобия и незаинтересованности в изложении собственной точки зрения на ситуацию. В любом произведении эти голоса путаются. Рассказчики, свидетели событий, обеспечивают достоверность и близость к первоисточнику. Эмпирические авторы задают атмосферу реальности художественного пространства произведения, вместе с тем чётко противопоставляя вымышленный художественный мир реальному миру событий, они отвечают за точную и непосредственную передачу того, что поведали рассказчики, они – ответственные авторы, не позволяющие себе грешить против истины. Наконец, образцовый автор соединяет их всех в непротиворечивую идеологическую картину произведения, которая вместе с тем есть образцовый читатель, прочитываемый в произведении и прочитывающий его как целостный и законченный текст. Образцовый автор и образцовый читатель взаимно формируют друг друга в процессе создания (и – что тождественно – чтения) текста. Текст становится игрой образцового читателя и образцового автора, ставка в которой – взаимное воспитание ими друг друга. Читатель и автор играют по взаимно признаваемым правилам, так как оба изначально знают, что от них в этой игре требуется. Автор воплощает в произведении себя как готовый стиль, а читатель выстраивается в соответствии с этим стилем, помогая ему обратиться из мечты автора в реальность текста. Происходит игра с текстом, которая одновременно есть игра мышления, а «мышление, понятое как интеллектуальная игра, сопровождающая схватывание слов, – тоже интенциональность: оно тоже направлено на означаемый объект. Однако это не значит, что оно имеет дело с существующим предметом, а потому не имеет права полагать его в качестве существующего» [3, с. 105].

Поэтому читательская стратегия построения текста предполагает два варианта. Первый вариант – линейное чтение (У. Эко сопоставляет его с путешествием по лесу, при котором бродящий вы-

бирает один маршрут и следует ему), второй – чтение нелинейное, с возвратами, ответвлениями и повторами (в лесу это желание осмотреть как можно больше уголков и тропинок, понять их связи и устройство). Первый тип чтения осуществляет образцовый читатель первого уровня, второй – образцовый читатель второго уровня. Первый ориентирован на познавательную цель – узнать, ради чего писался текст, чем он кончится, каков его окончательный смысл. Для этого произведение читается один раз, после которого смысл открывается и дальнейшее чтение становится бессмысленным. Но тот же текст можно перечитывать. Это делается для выявления в нём образцового автора с целью понимания того, как этот текст организован, какие в нём есть входы и выходы, как переплетаются и возникают его многообразные смыслы. Понять, каков образцовый автор того или иного произведения, значит понять, какого образцового читателя он предполагает. То есть чтение второго типа помогает читателю открыть себя в тексте и вместе с тем спроектировать себя на этот текст. Для этого произведение читается множество раз – при каждом новом чтении открываются новые грани образцового автора и образцового читателя, в текст вчитываются новые смыслы. Процесс понимания того, как представлен образцовый автор в тексте, есть процесс превращения эмпирического читателя (который просто читает) в образцового читателя первого уровня (который вычитывает смысл) и в образцового читателя второго уровня (который сам вчитывается – встраивается – в текст). Тем самым читатель становится не только соавтором, но и полноценным автором получаемого текста. Это происходит потому, что «текст – механизм ленивый, требующий, чтобы читатель выполнял за него львиную долю работы» [7, с. 52]. Текст заставляет читателя быть внимательнее, увлекает его, подталкивает его к тому, чтобы, раз начав, уже никогда не прерывать чтение. Текст включает читателя в свою ретроспективу и в свою перспективу, читатель становится участником бытия текста. События текста приобретают для него актуальность, становятся фактами его собственного существования. Так становится очевидным, что «историчность литературы заключается не в установленной *post festum* взаимосвязи “литературных фактов”, а в предшествующем понимании литературного произведения читателем» [1, с. 18].

Читатель воспринимает своё прошлое под призмой прочитанного текста, точно так же он строит своё будущее. Прошлое читателя включается в текст, оно отражается в нём, играет с ним, оно компенсирует те недосказанности, которые обойдены вниманием автора и не оказались включёнными в текст. Будущее читателя также обусловлено текстом, оно уже раз и навсегда изменено, оно – «проявление нарративного нетерпения» [7, с. 55] – стремления «заговорить» будущее. Такое отношение ко времени произведения выстраивается тогда, когда читатель уже сформирован как образцовый. Эмпирический читатель не вступает в такое отношение со временем произведения. Эмпирический читатель видит только время произведения и (насколько может) объективно его оценивает. Он не соотносит это время со своим субъективным временем, он не видит его связей с прошлым и будущим, он воспринимает прочитываемое только в рамках настоящего времени чтения. Когда же чтение закончено, реальное время жизни восстанавливается, и виртуальное время произведения остаётся замкнутым для эмпирического читателя и никак не связанным со временем внешним, со временем жизни. Образцовый же читатель включает время произведения в реальное время – в то, что было до него, и в то, что будет после. Превращение эмпирического читателя в образцового и происходит через эти эксперименты со временем – через проецирования мира чтения на свой собственный мир и встраивание его в реальные жизненные координаты. Для этого необходимо, чтобы читатель хорошо представил связь событий, о которых повествует ему произведение, с реальностью. При этом автор и рассказчик не только не заботятся о том, чтобы читателю оказывалась ясной связь этих событий, они ещё и намеренно вносят в них путаницу – путаницу целенаправленную, имеющую задачей формирование особого представления, внешнего по отношению к событию смысла, определённой ориентации читателя в пространстве данного события. Читатель обязан проследить реальную последовательность событий в произведении и связь этих событий с реальной жизнью – тогда он может сказать, что проник в тайный замысел, которому следовал автор.

С литературоведческой точки зрения эти отношения У. Эко называет отношением фабулы и сюжета. Но эти же отношения суще-

ствуют не только в литературном тексте, они существуют в любом художественном тексте и тексте культуры, который содержит в себе взаимодействие автора и читателя – творца и воспринимающего. Фабула представляет собой простую последовательность событий, расположенных в том порядке и в том времени, как они происходили в реальности. Сюжет – это авторский взгляд на цепочку событий, последовательность действий в которой отражает определённую установку автора, раскрывает его цель. То есть сюжет строит автора как автора образцового.

Несоответствие фабулы и сюжета служит тем зазором, через который в произведение может проникнуть своеволие читателя. Это возможно потому, что и фабула, и сюжет могут быть подвержены «переводу в другие семантические системы» [7, с. 65]. Фабула – обязательный элемент текста, она может выражаться посредством различных дискурсов, и именно эти дискурсы принуждают читателя быть образцовым. Через дискурс образцовый автор передаёт своё отношение к фабуле, насыщает её своими идеологическими установками и стереотипами. Фабула проявляется открыто, она непосредственно выражает голос автора, который неявно выражается через дискурс, но тем не менее столь же непосредственно прочитывается читателем. На более глубинном уровне авторское отношение сконцентрировано в сюжете, который в тексте может и отсутствовать. Сюжет, как и дискурс, несёт голос автора, притом голос, заключённый в тексте осознанно и преднамеренно. Он ещё более активно, чем дискурс, «вчитывает» читателя в авторскую точку зрения. Такой читатель выступает «как носитель мифологического сознания: он верит в истину мифа, находится во власти мифа и оттого в практике эмфатического чтения идентифицирует себя с литературными героями, выстраивая свою историю соответственно эстетическому императиву читаемых произведений или эстетическому императиву, веру в который присваивает им автор» [5, с. 18].

Вопросом для У. Эко становится проблема отсутствующей фабулы – возможности существования текста, в котором «есть сюжет, но нет фабулы» [7, с. 68]. Существование текстов, в которых автор намеренно сбивает читателя с толку, стремится запутать, с тем чтобы ему не раскрылась первоначальная и подлинная цепочка собы-

тий, чтобы остался невыявленным их общий смысл. Такой подход называется «кокка-кольным подходом в литературоведении» [7, с. 70]. Идея сокрытия от читателя смысла смехотворна и предполагает собой сознательное наведение тумана на достаточно простые и очевидные процедуры бытия текста. Первые примеры такого подхода можно обнаружить в романтических текстах, в которых фабула может прочитываться лишь через слабые намёки и случайные обмолвки, недосказанности, специально или случайно оставленные автором. В полной мере он проявился в модернистской и авангардной культуре. Фабула как прямая хронологическая последовательность происходящих событий является обязательным структурным элементом классического текста, явно и очевидно прочитываемым эмпирическим читателем. Сюжет как последовательность описания событий, содержащая обычно значительное количество скачков в прошлое и будущее, явно выражает намерение автора сообщить нечто и спрятаться от читателя в дебрях текста. Тем самым в тексте может существовать несколько времён, каждое из которых начинается от определённой точки, собирающей в себе в качестве настоящего времени одного из авторов перспективную и ретроспективную точки его зрения. Читатель, пытаясь понять текст, спроектировать его на реальность, неосознанно, на основании ряда текстуальных времён реконструирует время реальности, ставшей содержанием текста. Читатель первого уровня делает это неосознанно, такое чтение развеивает для него тот флер загадочности и фантастичности художественного мира, который создаётся каждым текстом. Читатель же второго уровня увидит за этими перипетиями времён определённый порядок авторского взгляда, определённый авторский мир, организующий в тексте реальность действительного мира посредством ритма, свойственного тому или иному авторскому стилю. Такая организация и есть авторский стиль, который должен быть прочитан читателем второго уровня. Таким образом, сюжет представляет собой своеобразную музыкальную партитуру текста, определяющую порядок его воспроизведения, исполнения читателями. Тем самым сюжет восполняет, казалось бы, отсутствующее в некоторых видах искусства, и в частности в литературе, звено исполнения, явно наличествующее в музыке. Образцовый читатель

– это и есть исполнитель, призванный расшифровать, представить эмпирическому читателю стиль того или иного авторского текста. Сюжетное пространство может быть предельно сжатым, а может быть, наоборот, «раздутым» относительно фабулы, оно позволяет «переключать скорости» восприятия текста.

Сюжет, в отличие от фабулы (которая сосредоточена в словах), находится «не в словах, а в промежутках между словами» [7, с. 81]. Отношения сюжета и фабулы определяют ряд особенностей художественного текста – прежде всего предпочтения в выборе средств выразительности, задающих тот или иной стиль.

Процесс чтения представляет собой игру сюжета и фабулы, в которую вовлекаются читатели, участвующие в построении смысла. Образцовый и эмпирический читатели содействуют друг другу. Они оказываются обязательными участниками любого факта чтения, они в равной мере способствуют рождению смысла, с той лишь разницей, что образцовый читатель приписывает открытый смысл замыслу образцового автора, а эмпирический читатель комбинирует случайные факты, случайно поставленные рядом усилиями эмпирического автора. Стиль, который есть инструкция чтения, очевидная образцовому читателю и воспроизведимая им, одновременно с этим конструируется эмпирическим читателем как пространство, отличающее сюжет от фабулы. Тем самым произведение реализует свою открытость, поскольку «открытые произведения ставят вопросы, а не дают окончательного ответа. Они допускают и в то же время координируют смену истолкований, смещение перспектив. Они представляют собой одновременно эпистемологическую метафору изменчивой картины, не поддающейся четкой и окончательной интерпретации, и метафору самой возможности подобных изменений» [4, с. 46].

В рамках такой процедуры чтения трудно сохранить чистоту стиля, которая должна соответствовать прочитываемому тексту. У. Эко обвиняет Э. По, требовавшего короткого художественного произведения, которое может быть прочитано за один приём, без перерыва, поскольку «если требуется чтение в два присеста, во впечатление вмешиваются мирские дела и что-либо подобное цельности сразу разрушено» [7, с. 84]. Чтение всегда добавляет в чистый

стиль некоторое количество внешней стилистической информации, разбавляющей её чистоту и придающей результату чтения эффект коллажности. Таким образом, можно прийти к выводу о проникновении постмодерна как стиля, определяющего пространство между чтениями, которое всегда присутствует в тексте, прочитываемом на основании художественного произведения. Такое чтение осуществляет бытие произведения как художественного факта, цель его в «удовольствии, которое выводится единственно лишь из чувства тождества – повторения» [7, с. 85]. За счёт этого эффекта автор формирует читателей посредством свойственных каждому из них методов: читателя первого уровня через удивление, читателя второго уровня – через створчество, которое открывает в нём возможность бесконечного чтения, бесконечного исследования текста с целью открытия в нём новизны. Новизны, которая является индикатором творчества в любом, даже постмодернистском, тексте.

1. Ананьева Е. М. Антропология литературы: Человек пишущий // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 6. 2009. Вып. 4. С. 16–21.
2. Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.
3. Левинас Э. Теория интуиции в феноменологии Гуссерля // Культурология. 2002. № 1. С. 105–132.
4. Подвойский Д.Г. (Свое)временность современного искусства: Эстетические практики модерна и их теоретические описания // Вестник РУДН. Сер. «Социология». 2008. № 3. С. 38–52.
5. Турышева О.Н. Культурная мифология чтения как предмет литературной рефлексии // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. Т. 72. № 1. С. 6–19.
6. Турышева О.Н. Ситуация читателя как вопрос литературы // Филология и человек. 2010. № 3. С. 66–76.
7. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах : авторский сборник. М.: Симпозиум, 2002.

Л. М. Макарова

Мариан Колодзей: особенности интерпретации пережитого

УДК 7.011

Мариан Колодзей (1921–2009) был известным сценографом и художником. Арестованный гестапо, он был отправлен в концлагерь Аушвиц. После войны учился в академии изящных искусств в Кракове. Колодзей создал серию рисунков разных размеров, которые повествовали об испытаниях в концлагере. Это был мир символов и знаков. Он совмещал черно-белые рисунки и сценографию к спектаклям, показывая таким образом человеческую трагедию.

Ключевые слова: концентрационный лагерь Аушвиц, заключенные, сценография, рисунок, символ, образность, телесность, добро и зло.

L. M. Makarova. Marian Kolodziej: particularities of past interpretation

Marian Kołodziej (1921-2009) was an esteemed set designer and painter. Arrested by the Gestapo he was sent to the Auschwitz Concentration Camp. After War, he began his studies at the Academy of Fine Arts in Cracow. Kolodziej has created a series of drawings of different sizes, which told of the tests in a concentration camp. It was a world of symbols and signs. He combined his black and white drawings and set designs for productions, thus showing the human tragedy.

Keywords: Auschwitz Concentration Camp, prisoners, design, painting, symbol, imagery, bodily, good and malice.

М. Колодзей (1921–2009) был очень известным в Польше художником и сценографом. Вначале живописи, а затем сценографии он обучался в Краковской академии изящных искусств.

Его жизненные впечатления представлены в виде рисунков и сценографических эскизов, наиболее привычного для М. Колодзея способа интерпретации как реального, так и пережитого. Это пере-

житое изначально было достаточно драматичным. С 1940 по 1945 гг. М. Колодзей находился в нацистском концлагере Аушвиц. Попал он туда в юности, в возрасте 19 лет, когда человек наиболее восприимчив к полученному опыту.

Колодзей часто вспоминал о воздействии на его жизнь также школьного и харцерского воспитания. В лицее им. Ю. Пилсудского (Острув-Велькопольски), где Колодзей получал образование, доминировали, по его словам, харцерские идеалы, основанные на патриотизме и религиозности. Ксендз Л. Земский, преподававший в лицее Закон божий, воспитывал у учащихся в первую очередь гражданскую позицию и с началом войны убедил часть лицеистов примкнуть к патриотической организации «Союз вооруженной борьбы»¹ [4, s. 1]. Позднее он же установил контакт, необходимый для их перехода через границу и присоединения к польскому антифашистскому движению во Франции. Попытка не удалась: М.Колодзей и двое его друзей оказались в концлагере Аушвиц.

Неприятие оккупационной действительности первоначально проявилось в наивном стремлении М. Колодзея дистанцироваться в концлагере от окружения, сохраняя максимально чистой одежду (лицейский мундирчик) и отказавшись (в условиях постоянного голода) есть не очищенный от кожуры картофель. Уступка навязанным обстоятельствам представлялась ему тогда равносильной отказу от прежних ценностей. Сохранился рисунок, посвященный этому эпизоду. Перед человеком, чистящим картофель, полупустая тарелка, его голова увенчана терновым венцом – одним из символов мученичества Христа.

Впоследствии харцерские идеалы, откорректированные лагерным опытом, наложили отпечаток на жизнь и творчество М. Колодзея, включая как его сценографические работы, так и рисунки [6, s. 503]. Уровень образности этих работ различен, от реалистических произведений до аллегории и сакрального искусства. Исследователи его искусства (в частности, М.Китовска-Лысяк) считают его рисунки символической историей Апокалипсиса XX в.[3, s. 233]. Частично это обусловлено частыми апелляциями М.Колодзея к образам Апокалипсиса, в частности, в его рисунках

¹ Związek Walki Zbrojnej .

часто присутствуют апокалиптический Зверь - демон с лицом прекрасной женщины. Наиболее наглядна эта динамика в музее в Харменжах (недалеко от Аушвица), где находится постоянная экспозиция работ М. Колодзея, интерпретирующих мир концлагеря. Стеклянная стена у входа на выставку символически отделяет свободный мир от мира лагерного. Она покрыта сетью трещин, следов катастрофы, уничтожившей довоенную реальность.

В последовавшие после освобождения годы к концлагерным впечатлениям М. Колодзея обращался довольно редко. Правда, первые его иллюстрации на эту тему были сделаны в 1946 г. для готовившегося в Кракове судебного процесса над эсэсовцами лагеря Аушвиц [9, с. 9]. Это были вполне реалистические рисунки небольшого формата, отражавшие разные стороны лагерной жизни. В них еще не было стремления передать эмоциональную насыщенность происходившего.

Это умение пришло позднее, с началом сценографических опытов. В раннем, еще студенческом спектакле по пьесе Т. Холуя¹ «Пустое поле» сценография М. Колодзея представляет наиболее страшное из всех его воспоминаний о концлагере - массовое уничтожение людей. От сценографии 1948 г. сохранился только эскиз более позднего периода. Он представляет пространство, в котором замкнуты тысячи людей, живых и мертвых. Ограниченнность концлагерными столбами и вышками имитирует пространство аппеля, места длившейся часами ежедневной переклички заключенных, на которой живым и мертвым одинаково полагалось присутствовать (рис. 1). Однако здесь наблюдается явная дистанцированность от происходящего, взгляд извне, поскольку на переднем плане спиной к зрителю расположены три сидящие фигуры, на их спинах надписи: оператор, режиссер, звезда. Концлагерный ужас оказывается лишь его сценической интерпретацией.

Первоначально изображения лагерных сцен были обусловлены скорее попытками их вытеснения, чем интерпретации. Единственной прямой отсылкой к концлагерю М. Колодзей считает свою сценографию 1972 г. к пьесе Й. Сито «Осуждение доктора Фауста». Однако и там лагерь показан не непосредственно, а через сцены из

¹ Так же бывшего заключенного Аушвица.

Апокалипсиса А. Дюрера. Больше всего ассоциаций здесь возникает с картинами Ада – клубами дыма и беспорядочно двигающимися фигурами людей. Клубящийся дым или тучи, в которых исчезают люди, по свидетельству М. Гrot, часто впоследствии присутствовали в сценографии М. Колодзея [2, с. 93].

Свообразное отрицание концлагеря, как утверждает М. Колодзей, в его сценографических работах присутствовало всегда. Невидные способы противостояния лагерю – организация театрального пространства или показ относительности времени. Однако этот подход оказался слишком абстрактным, для того чтобы быть воспринятым без обширных комментариев [подробнее см. 11, с. 168–169].

Осмысление концлагерного опыта пришло существенно позднее, когда после тяжелой болезни М. Колодзей нашел в себе силы вновь вернуться к драматическому прошлому, чтобы оценить его влияние на собственный жизненный путь. Рисунки и сценографические работы М. Колодзея, даже вне непосредственной соотнесенности с концлагерем, являются одновременно поиском собственной идентичности через интерпретацию жизненных или сценических ситуаций.

Концлагерь как будто по-прежнему сохранял власть над его воспоминаниями: непосильный труд, издевательства охранников, смерть в самых разных обличьях оставались неизменными. Изменился лишь язык художественного повествования. М. Колодзей считал, что лагерные впечатления нельзя передать словами, их можно лишь интерпретировать при помощи образов [5, с. 18]. Среди рисунков лагерной тематики один, под названием «Ура, я снова здесь!»? символически возвращает Колодзяя в Аушвиц. Приведенные слова полагалось выкрикивать пойманым беглецам, которых ждала расправа. Колодзей имел в виду новое погружение в проблематику концлагеря.

Это возвращение прежде всего касалось изображений человека в концлагере. В одном из интервью Колодзей подчеркивал намеренный отказ от традиционного изображения полосатой одежды заключенных, считая, что эта одежда больше говорила бы о лагере, чем о человеке [6, с. 504]. Известно, что обнаженное тело обладает гораздо более значительным уровнем информативности. На его ри-

сунках неясно, есть на узниках какая-то одежда или это просто ожившие скелеты, у которых тщательно выписаны кости, начиная от черепа и заканчивая конечностями. По большей части концлагерь на рисунках представлен как скопление огромного количества непонятных и на первый взгляд совершенно одинаковых существ.

Под впечатлением концлагеря Колодзей стремился всеми возможными способами избегать единобразия, это касалось даже подготовки костюмов для театральных массовок. Все их участники не только должны были быть одетыми по-разному, но и иметь отличительные черты, особую судьбу. Это был протест против превращения в лагерные номера [2, с. 96, 99]. При кажущейся однородности лагерные персонажи в рисунках Колодзея хорошо различимы. Временами персонификация выражается через подчеркнуто демонстрируемый лагерный номер. Так постоянно изображаются сам автор, его лицейский товарищ М. Кайдаш и один из заключенных, чей духовный подвиг поразил воображение М. Колодзея, – о. Максимилиан Кольбе, приговоренный к голодной смерти за попытку спасти жизнь другого заключенного.

Номер здесь имеет функциональную заданность – продемонстрировать протест против намеренного обезличивания, изображенные персонажи имеют узнаваемые, ярко выраженные черты. Один из рисунков представляет М. Кольбе с несколькими другими заключенными в камере смертников. Лица всех индивидуальны, М. Кольбе среди них легко различим. В то же время автору удалось даже передать атмосферу камеры смертников, безусловное влияние Кольбе на других заключенных. Как нравственную опору М. Колодзей чаще всего отмечает религиозность. В интерпретации концлагерных сцен доминирует идея крестного пути, по такому принципу была организована выставка работ Колодзея 1990 г. [1, с. 2]. Зло в человеческом мире М. Колодзей видит всегда, оно достигает кульминации в изображении страданий Христа. Крест, как символ этих страданий, Колодзей вводит также в сценографию многих спектаклей. Например, в сценографии к спектаклю по пьесе Ф. Аррабала «Кладбище автомобилей» (1972), нагромождение разбитых автомобилей приобретает вид креста, символа мученической смерти одного из героев.

Особое место среди рисунков на эту тему занимает цветное изображение празднования Рождества 1940 г. в лагере. Это было первое лагерное Рождество Колодзея. В изображении ясно видны библейские реминисценции. Двенадцать фигур в центре композиции (из которых через год остался в живых только Колодзей) апеллируют к сцене тайной вечери. Однако здесь представлена бинарная оппозиция праздничных рождественских сцен с воспоминаниями о доме и реалий концлагеря, где рождественскую песнь исполняют скелеты во главе со смертью. Даже смертей изображено две, одна – вполне реальная, лагерная, вторая – атрибут рождественских празднеств, маскарадная и совсем не страшная [7, с. 17–18].

При внешнем подобии заключенных в большинстве случаев прослеживаются признаки, передающие индивидуальные, в первую очередь нравственные, особенности конкретного человека. Одни из заключенных, по концлагерным меркам, вполне адекватны: они пишут письма близким, делят кручинки хлеба, стараясь сохранить справедливость в ее лагерном понимании. На рисунках толпы заключенных протягивают свои миски при раздаче похлебки, поднимают их повыше, чтобы набрать дождевой воды для питья (рис. 2). Миска в рисунках М. Колодзея фигурирует достаточно часто. Этот предмет был залогом выживания в концлагере и использовался заключенными для разных целей.

Другие заключенные дошли до степени крайнего истощения, которое влечет за собой утрату интереса к жизни, поведенческие аберрации. Это так называемые мусульмане, в случае отсутствия помощи обреченные на быструю гибель. Колодзей вспоминал, а позднее отразил в своих рисунках помочь, оказанную ему самому и позволившую выбраться из состояния постепенного «комусульманивания».

В этом случае стандартное изображение скелетоподобной телесности заключенных практически ничего не добавляло бы к образу, и Колодзей использует иной прием. Эти люди одеты в своеобразные белые балахоны, напоминающие саваны. Тело закрыто, видны только лишенное всякого выражения лицо и руки, с трудом держащие миску с едой. На фоне балахонов именно лицо и руки подчеркнуто становятся основными носителями информации (рис. 3).

Об этой категории заключенных много писала социолог А. Павелчиньска, также бывшая узница Аушвица. Она считает это состояние проявлением так называемой голодной болезни, при которой человек уподоблялся изголодавшемуся животному, не мог отвечать за свои поступки, осознавать уровень их аморальности [10, с. 94–97]. Двухнедельный голод в концлагере Эбензее (Австрия), куда были в 1945 г. переведены заключенные из Аушвица, привел к случаям каннибализма, свидетелем которых был М. Колодзей. На его рисунке распластано гигантское мертвое тело, в которое с разных сторон впились, наподобие зверей, маленькие относительно него существа, потерявшие человеческий облик. М. Колодзей отмечал, что стремился уйти от изображения того, как одни люди пожирают других, поэтому расположение фигур на рисунке большее соответствует полотнам голландских живописцев с изображением сцен охоты [6, с. 5].

М. Колодзея в первую очередь интересует вопрос о нравственных качествах личности в условиях концлагеря. Проблема добра и зла становится ключевой в его размышлениях на эту тему. Впечатление от вида самых страшных сторон лагерной жизни достигается при помощи минимума выразительных средств. Чаще всего различия между заключенными отмечаются через изображение их лиц. Для этого используются рисунки с изображением сцен аппеля. В ровных рядах построения заметнее становится те, кто постепенно утрачивает идентичность. Их лица немного расплывчаты, как будто подернуты дымкой. В первую очередь гаснут глаза. Это означает, что человек уже не в состоянии адекватно реагировать на изменение жизненных обстоятельств. Полная утрата идентичности обозначена превращением силуэта человека в подобие мишени для стрельбы.

В некоторых случаях изображение большого количества людей ограничено только показом их глаз [4, с. 23]. В «Объяснении» М. Колодзей рассматривает содержание рисунка. По мере переполненности лагеря заключенные не могли свободно передвигаться по его улицам. В масштабах всего свободного пространства текла толпа, в которой доминировали огромные глаза на исхудавших лицах. В некоторых случаях выражение этих глаз могло свидетельствовать о

скорой смерти их владельца, находившегося в состоянии крайней изможденности (рис. 4).

Контраст живых и мертвых тел на рисунках обозначается разным уровнем их эмоционального выражения. Таким показан труп М. Кайдаша, бывшего соученика М. Колодзея по лицою. Лица обоих искажены, только в одном случае это скорбь по погившему, а в другом – страдальчески оскаленный в предсмертном ужасе череп погибшего (рис. 5).

В некоторых случаях погибших заключенных автор изображает при помощи побелевших глаз. Так выглядят, в частности, лица евреев. Их возраст различен, они показаны дважды – в момент прибытия, когда подчеркиваются одежды и специфические головные уборы из лисьего меха еврейских священнослужителей (здесь Колодзей стремится отойти от копирования реальности). Затем перед зрителем предстает гора мертвых тел вперемешку с беспорядочно разбросанными личными вещами и ритуальными предметами. Максимальный накал эмоциональности достигается за счет отсутствия границы между рисунками, они практически сплошь покрывают не только стены, но и потолок выставочного пространства. Создается впечатление гигантской бойни, не только находящейся непосредственно перед глазами зрителя, но и окружающей его со всех сторон (рис. 6).

Зло, по убеждению Колодзея, в разной степени присутствует в каждом человеке. Один из рисунков показывает напряженное от ненависти лицо самого Колодзея, его лагерный номер, пустые прорези глаз. По лицу как символ отрицания изображения проведены темные мазки (рис. 7). Автопортреты М. Колодзей писал достаточно часто, это была потребность неустанного поиска себя настоящего в соотнесении с собой прежним. Часто появлялись двойные автопортреты, молодого и старого Колодзея, – своего рода попытка пройти прежний путь еще раз.

Носителей зла в концлагере автор изображает также дифференцированно. Наиболее часто упоминающиеся капо¹ на фоне истощенных узников отличались неумеренной полнотой (рис 8).

Однако зло в изображении Колодзея не всегда было антропоморфным. Старший капо, обычно возглавлявший колонну заключенных, выглядел как воплощение смерти (рис. 9). Чудовища, олицетворяющие бесконечное зло концлагерей, вызывают ассоциации с Апокалипсисом или искущением св. Антония. В таких случаях М. Колодзей прибегает к изображению чудовищных морд с оскаленными клыками. Эти чудовища смотрят буквально из каждого угла многих его работ. Из пасти временами торчат головы, руки, ноги десятков заключенных (рис. 10).

Вариант Молоха как безымянной, все уничтожающей силы представлен на рисунке «Каток». Приспособление для утрамбовки болотистой почвы лагеря, которое тянут заключенные, несомненно выше и значительнее их по размерам.

Позднее, в сценографии к спектаклю «Ночь колядок» по пьесе Е. Брыля, подготовленному в 1980 г. для польской «Солидарности» в Гданьске, художественное осмысление современной ему реальности дано М. Колодзеем как изображение концлагеря. Это снова Рождество, празднование которого разворачивается в бараке, напоминающем концлагерный, на нескольких ярусах которого размещены герои спектакля. Фонари размещены на опорах, напоминающих виселицы. В качестве героев появляются люди с одним крылом. В условиях забастовки на гданьской верфи актуальность пьесы была настолько значительной, что гданьские власти запретили спектакль.

Вопрос добра и зла – постоянный сюжет рисунков М. Колодзея. В концлагере это приобретало особое значение, поскольку жестокость существования придавала дополнительные черты этим качествам. Вначале, непримиримо противопоставляя эти понятия, Колодзей постепенно приходит к пониманию их нераздельности применительно к конкретному человеку. Но не к палачам, в которых доминирует звериное начало.

¹ Сокращенное от Kameradschaftspolizei – лица из числа заключенных, назначавшиеся лагерной или тюремной администрацией нацистской Германии на разные должности. В концлагерях капо часто назначались из уголовников.

Индивидуальные воспоминания М. Колодзея, представленные серией рисунков концлагерной тематики, переплетаются в его творчестве с проблемами послевоенного польского театра. Универсальный язык выражения сделал его творчество полифункциональным, помогающим связать в единое целое личные переживания и гуманистические ценности.

1. Dobosz H. Wystawa-rewelacja! // Gazeta gdańska. 1990. 19. XI. N 200.
2. Groth M. Cisza słów rysowanych. W poszukiwaniu formy // Marian Kołodziej. Theatrum Vitae. Gdańsk, MNG, 2013.
3. Kitowska-Łysiak M. Kołodziej 432 //Znak N 487. Grudzień 1995. S. 233. Dział zbiorów. VII- 850-29/2122/95
4. Kołodziej M. Oświadczenie. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Dział Archiwum. 3561 №180775. T. 160.
5. Kołodziej M. Labirynty Mariana Kołodzieja. Stała wystawa Mariana Kołodzieja – Oświęcim- Harmęże. Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum Zakon oo. Franciszkanów (OFMConv.). Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Pelplin- Oświęcim, 2003.
6. Kołodziej M. Wystawa w oczach Mariana Kołodzieja. Wywiad Mariana Kołodzieja dla Włochów z Nova Milanese i Bolzano. Harmęże, styczeń 2006. //Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Wspomnienia t. 266, s.499-512). Sygn. Wsp.M.Kołodziej. Nr. inw.187042/1579. 31.01.2012.
7. Kupiec Jolanta. Słowa-obrazy Mariana Kołodzieja //Pro memoria. Muzeum Oświęcym- Brzezinka. Biuletyn informacyjny N 9. Czerwiec 1998. S. 9–20.
8. Matynia A. Kołodziej malarz //Kołodziej w skali 1:20, katalog wystawy w Pałacu Opatów. Gdańsk-Oliwa, 1990. S. 1–2.
9. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Dział zbiorów. VII-852-2/268/85 S.9. Notatka J.Kupiec 25.VII.1990.
10. Pawełczyńska A. Wartości a przemoc: Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia. Lublin: Test, 2004. S. 94–97.
11. Макарова Л.М. Мариан Колодзей и его лабиринты // Семиозис и культура: философия и феноменология текста: сб. науч. ст. / под общ. ред. И.Е. Фадеевой и В.А. Сулимова. Сыктывкар: Изд-во Коми пединститута, 2009. Вып. 5. С. 168–174.

Д. Н. Нефедова

Образ Другого в искусстве: к вопросу о формировании национально-культурной идентичности

УДК 009+7.011.3

В статье анализируется роль образа Другого в современном искусстве (в частности, в его визуально-динамических формах) с точки зрения участия в процессе формирования национально-культурной идентичности.

Ключевые слова: Другой, Чужой, национально-культурная идентичность, искусство.

D. N. Nefedova. The image of the other in art: to the question about the formation of national and cultural identity

The article briefly examines the role of the image of the Other in contemporary art (particularly in its visual and dynamic forms) in terms of participation in the formation of national and cultural identity.

Keywords: Another, Alien, national and cultural identity, art.

Одной из глобальных проблем современности является вопрос формирования, утверждения и сохранения идентичности. В условиях быстро меняющейся реальности происходит умножение идентичностей, а также смещение приоритетов в данной сфере. Индивид все чаще ассоциирует себя больше с социальной ролью либо профессией, чем с конфессиональной или национальной общностью. В этой ситуации проблема изучения национально-культурной идентичности начинает требовать особого внимания.

Исследованием идентичности в целом и отдельных ее форм занимаются многие науки: социология, этнология, психология, культурология. Каждая из них выработала свои разноплановые взгляды и концепции. Большинство теорий идентичности, напрямую связанных с науками о культуре, рассматривают процесс идентификации личности в сопоставлении с присутствующим Другим. В его

качестве может выступать как индивид, так и группа. Роль и ценность Другого в процессе самоидентификации состоит в наиболее явном проявлении тождества или различия в сравнении с объектом идентификации: «Я – подобен» или «Я – отличен». Идентичность рассматривается как результат определения субъекта. Прежде всего имеется в виду его приверженность некой системе ценностей, когда социальная функция и сущность и вместе с тем самоощущение, полноценность немыслимы без осознания субъектом существования Другого. Как результат – самоидентификация – признание субъектом своей тождественности с Другим (или своего отличия) по совокупности признаков, иначе – «обретение человеком своего места в обществе, представление индивида о самом себе» [2, с. 39].

Категория «другости» получила широкое распространение как в отечественной, так и в зарубежной исследовательской литературе. Для полнокровного функционирования и развития культуры народа нужны как внутренние контакты, так и внешние, обусловленные необходимостью творческого взаимодействия с миром иных культур. «Драма любой культуры», как отмечает А. Панарин, заключается в резком ослаблении статуса Другого в мире – того, кто выступает источником альтернативного знания. В истории цивилизаций расцвет многих культур связан именно с их умением учиться, с интересом к заимствованиям и с творческим переосмыслением достижений Других при условии сохранения своей автономности [1, с. 41]. Е.Н. Шапинская рассматривает проблему Другого с точки зрения бинарной оппозиции «свой – чужой», однако отмечает, что Другой в отличие от Чужого внушает меньше неприязни и противоречий. Автор изучает различные стороны феномена «другости» (психологические, социальные, этнические) и приходит к выводу о диалогической, коммуникативной сути идентификации через взаимодействие с Другим [5, с. 18].

Не отрицает данную концепцию и известный политолог и социолог С. Хантингтон. Он отмечает, что идентичность на любом уровне – личности, племени, расы, цивилизации – можно определить только через отношение к Другим: другому человеку, племени, расе, цивилизации. Взаимоотношения между странами или иными общностями людей одной и той же цивилизации отличаются

от взаимоотношений между странами или общностями из разных цивилизаций [4, с. 190–191]. Это утверждение верно и для менее масштабных видов общностей.

Однако именно национально-культурная идентичность с присущими ей взлетами и падениями активности наиболее явно связана с взаимоотношениями «своих» и «чужих». С. Хантингтоном данный вопрос подробно рассмотрен на примере американского сообщества [3]. Автор отмечает, что наивысшие подъемы патриотизма, национального единения и национальной идентичности происходят только при взаимодействии с культурой или деятельностью Другого. Чаще всего это происходит при появлении в лице Другого врага, общего для всей нации. Идею необходимости наличия (или даже искусственного создания) такого врага постулирует и У. Эко [7]. Однако и мирные, но интенсивные контакты могут побудить к объединению. Как отмечает Е.Н. Шапинская, «проблемы «различия» маргинальных культур и меньшинств концептуализируются в современной науке в терминах фикциональности, фрагментации, коллажа и эклектизма, проникнутых ощущением неустойчивости и хаоса» [6, с. 84]. Человек, сталкиваясь с тем или иным кардинальным отличием, особенно если оно касается превалирующего большинства индивидов, начинает ощущать собственную отстраненность, ущемленность и как результат – отсутствие уверенности в будущем своей культуры и своего сообщества. Рождается отмеченный А. Тойнби вызов, который влечет за собой ту или иную реакцию. Однако процессы глобализации наложили свой отпечаток на выбор реакции индивида или группы в ситуации столкновения с Другим. И хотя этот вопрос требует отдельного углубленного изучения, необходимо отметить, что реакции эти могут варьироваться от мирного сосуществования до попытки замены «своих» ценностей «другими» или агрессивного противодействия.

Отдельного рассмотрения заслуживает феномен «другости» (именно с точки зрения включения соответствующих образов) в искусстве. Как одна из форм культурной реальности, искусство оказывает огромное влияние на формирование суждений и мировоззрений масс. Следовательно, не остается без внимания и необходи-

мость создания устойчивых идентичностей (в том числе национально-культурных), что особенно актуально в переломные эпохи или периоды, отличающиеся непостоянством и повышенным многообразием ориентиров. В такие периоды во власти искусства оказывается создание направляющих (или отталкивающих) образов, позволяющих переместить мысль зрителя (слушателя, читателя) в нужное русло. Другой в данной ситуации является едва ли не самым наглядным примером, противопоставляемым не только главному герою произведения, но и самому воспринимающему лицу.

Образ Другого, как правило, отличается рядом характеристик, разнящих его с «основным» воспринимающим субъектом. Так, мы распознаем в объекте нашего внимания Другого, если его манера поведения, внешность, речь или взгляды на окружающий мир отличаются от наших. По аналогичным принципам происходит и создание образа Другого в искусстве. Такие образы чаще всего противопоставляются главным героям, которые должны восприниматься зрителем как «свои» (с целью вызова более активного сопереживания происходящему) и могут оказаться несколько гипертрофированы: мировоззрение кардинально отличается от взглядов основного персонажа, форма одежды совершенно не похожа (будь то отражение разницы в культурах или в сословиях и социальных ролях), само поведение персонажа вызывает у зрителя (читателя, слушателя) недоумение. Из числа соответствующих данным характеристик жанров однозначно следует исключить антиутопии и социальные драмы, где зачастую именно главный герой представляет собой Другого по отношению к большинству и именно на него направляются основное внимание и переживания зрителя. Однако для большинства других популярных жанров искусства (особенно его визуальных и динамичных видов, в частности кинематографа) сказанное в большинстве случаев верно. Таким образом, Другой дает необходимый противовес, «зеркало», в котором действия и поступки «своего» главного героя отражаются не только наиболее ярко, но и зачастую в гораздо более благоприятном свете. Подобное стремление акцентировать внимание на положительности «своего» может

привести к трансформации образа Другого в Чужого, а следовательно, приводит к созданию образа Врага.

Так, У. Эко, анализируя произведения искусства и литературные описания различных эпох с точки зрения наличия враждебного Чужого, утверждает, что такой персонаж, как правило, представляется уродливым, зловонным, безнравственным, «монструозным» существом [7, с. 15–20]. Стоит вспомнить и взгляд С. Хантингтона на образ Врага как необходимый фактор консолидации и создания ощущения собственной целостности, причем враг этот всегда Другой (другое государство, нация, конфессия и т.д.). Обращаясь к произведениям искусства, мы находим массу подтверждений обеим концепциям. Особенно четко указанные черты просматриваются в творениях массового кинематографа и популярной литературы: от мелодрам (борьба разных слоев общества друг с другом ради единения влюбленных, противостояние «третьему» или враждебным обстоятельствам) до приключенческих боевиков и фантастических триллеров (где в сюжет могут вводиться противоборства цепьных держав и цивилизаций) мы можем видеть необходимость наличия Другого, причем враждебно настроенного (т.е., по сути, Чужого), способствующего «накалу страстей». Кроме того, подобный Чужой-враг чаще всего непривлекателен внешне, а если и красив, то этим лишь подчеркивается его хитрость и коварство, в то время как его «внутреннее уродство» проявляется вполне явно.

В последние десятилетия наметился отход от четкого разделения на положительное и отрицательное как черты Своего и Чужого соответственно. Характеры персонажей даже в самых массовых кинолентах крайне редко лишены полутона. Все чаще отрицательный персонаж имеет хотя бы частично оправдывающие его поведение обстоятельства, а положительный герой нещен недостатков. Искусство стремится приблизиться к современной реальности, где нет места как абсолютному благородству, так и полной беспринципности. Поскольку явная враждебность отходит на второй план, появляется возможность говорить и о процессе перехода Чужого в Другого, т.е. о процессе смягчения восприятия «другости», противоположном выше указанному утверждению «чуждости». Однако

роль Другого (или Чужого как его модификации) по-прежнему остается существенной при формировании противопоставления Себя Другим и Своего Чужому в сознании зрителя (читателя или реже слушателя).

Образ Другого позволяет с наибольшей четкостью увидеть черты Своего, а искусство служит выведению на первый план именно положительных черт. Примеряя на себя образ (чаще всего) главного героя, индивид формирует в сознании модель правильного поведения, видя при этом на примере Другого отрицательные стороны попыток перехода в иную реальность (культурную, ценностную, религиозную и т.д.). Главный герой (условный Свой) в произведении задает направление мыслям и эмоциям воспринимающего субъекта, но Другой удерживает и корректирует эту траекторию движения, предотвращая отклонения. Именно это позволяет облегчить соотнесение индивидом себя с той или иной культурой, нацией или иной общностью, т.е., по сути, способствует формированию идентичности. При этом следует отметить, что именно национально-культурная идентичность чаще других оказывается в поле интересов создателей произведений, поскольку, с одной стороны, постоянно находится под угрозой распада в результате влияния социальных, политических, культурных факторов (в отличие от профессиональной или даже религиозной идентичности, которая гораздо устойчивее), с другой стороны, отмечает принадлежность к масштабной общности, а соответственно, велик радиус воздействия и степень актуальности для широких масс зрителя.

Из вышеприведенного краткого обзора можно сделать вывод, что концепция Другого является одной из важнейших при рассмотрении проблем идентичности в современной культуре. Через образ Другого познается не только окружающая культурная среда, но и собственная ближайшая культурная реальность. Именно Другой дает возможность познать, раскрыть, проанализировать «свое», позволяя не только отличить его от «чужого», но и обогатить за счет опыта последнего. Что касается искусства, четкий образ Другого, а тем более Чужого, содержится далеко не во всех произведениях, но там, где он присутствует, преследует (помимо сугубо эстетических

и сюжетообразующих) вполне определенную цель – противопоставление культурных миров, а также формирование в сознании зрителя (читателя и т. д.) чувства отрещения от чужой культуры (а иногда и отвращения к ней) и возведение в приоритет своей. Следовательно, формируется представление о «правильной» культуре, побуждающее индивида соотносить себя именно с ней.

Таким образом, искусство посредством включения в сюжеты Другого способно оказывать воздействие на формирование мировоззрений личности и не в последнюю очередь на процесс становления ее национально-культурной идентичности. И хотя проблеме Другого в различных аспектах посвящено немалое количество работ, данный феномен подвергнут постоянным изменениям в восприятии ввиду непостоянства культурных ситуаций, что по-прежнему оставляет данную тему актуальным полем исследования.

1. Гезалов А.А. Проблемы национальной идентичности в эпоху глобализации // Вопрос национальной идентичности в контексте глобализации : сборник научных статей. М.: Проспект, 2014. С. 38–42.
2. Левин З.И. Восток: идентичность и глобализация. М.: Институт востоковедения РАН, 2007.
3. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. М.: ACT, 2008.
4. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: Издательство ACT, 2003.
5. Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры. М., 2012.
6. Шапинская Е.Н. Проблема Другого в современной культуре и культурологии // Ориентиры. Вып. 3. М.: ИФРАН, 2006. С. 79–98.
7. Эко У. Сотвори себе врага // Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю. М.: ACT, Corpus, 2014. С. 11–38.

И. В. Макарова

**Средства художественной выразительности произведений
декоративно-прикладного искусства народа коми
(текстильные изделия)**

УДК 7.031.4

Статья посвящена художественному оформлению текстильных изделий народа коми. Декоративное оформление тканей и изделий из них рассматривается автором с учетом устойчивых стилевых характеристик, проявляющихся в доминирующем значении геометрического орнамента.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народ коми, художественное своеобразие, изделия, ткачество, набойка, вышивка, орнамент, цвет, выразительные возможности.

I. V. Makarova. Means of artistic expression of works of arts and crafts of the Komi (textiles)

The article is devoted artistic registration of soft goods of people of komi. Decorative registration of fabrics and wares from them is examined an author taking into account steady stylish descriptions, showing up in the dominant value of geometrical decorative pattern.

Keywords: decorative-applied art, people of komi, artistic originality, wares, weaving, printed fabric, embroidery, decorative pattern, color, expressive possibilities.

Особую группу декоративно-прикладного искусства народа коми составляют текстильные изделия. Декоративное оформление тканей и изделий из них отличается разнообразием техник и художественным своеобразием. Коми мастерицы обладали способностью извлечь из материала все его физические и технические возможности, умением точно и искусно подобрать технику орнаментации, гармонично подобрать цвета, соотнеся их с окружающим миром. Например, рубаху из белого тонкого полотна на верхней Вы-

чегде украшали тончайшей вышивкой, а удорские рубахи из сурогого льняного полотна, которое является хорошим фоном для выпуклой, рельефной орнаментации, украшали браными ткаными узорами. Для текстильных изделий характерна слитность узора с материалом и формой, гармония орнамента и средств его воплощения.

Ткачество использовалось народом коми для создания шерстяных, льняных и смешанных тканей при помощи станочной и нестаночной техник. Закладная, браная, многоремизная и даже ворсовая техники применялись для создания многоцветных и однотонных тканей, которые находили широкое применение в обыденной и праздничной жизни народа. Из нестаночных техник были известны у коми плетение и тканье на дощечках или бердечке, связанные с изготовлением поясов [4, с. 241].

Для оформления интерьеров ткали разноцветные паласные ткани в поперечную полосу. При льняной однородной основе и многоцветном шерстяном утке получали ткань для одеял и ковров, для висячих перегородок. Полосатые ткани отличались яркими сочетаниями красного, зеленого, синего и желтого цветов, а также рельефной фактурой. Висячие перегородки, спальные пологи делали также из ткани в крупную клетку, которую получали, когда и в утке, и в основе использовали разноцветные нити (пестрядь) [2, с. 77]. Пестрядным способом ткали половики, которыми в праздники застилали не только полы, но и лавки. Половики, тканые таким способом, представляли собой узкое и длинное полотно в разноцветную полоску или крупную разноцветную клетку. Широкие полоски красного, синего, зеленого цветов отделялись друг от друга узкими белыми и черными полосками. Подобную композицию мы видим на половике из Национального музея (НМРК, кп 8447/12). Полоски красного, синего, светло-зеленого цветов чередуются с узкими полосками черного и белого цветов, создавая мажорный колористический строй. Характерной особенностью тканых половиков народа коми являются узкие полосы с елочным орнаментом. Грубые по фактуре половики, вытканные из крашеного лоскута по льняной или хлопчатобумажной основе, существенным образом формировали образный строй крестьянского интерьера в будни и праздники.

Пестрядную ткань в крупную красную полоску по белому фону использовали для создания скатерей и полотенец, которые отличались большой декоративностью, так как край изделий оформлялся орнаментированными полосами красного цвета. Тщательная графическая проработка узоров являлась одной из главных особенностей данных изделий, а строгое сочетание красного и белого цветов не только создавало праздничное настроение, но и придавало полотенцам и скатертям легкость и изысканность. Такими полотенцами закрывали колени жениху, невесте и всем участникам свадебного пира.

Ткань в мелкую красно-белую и желто-красную клетку ткали для праздничных и свадебных женских и мужских рубах и женских передников. В таких тканях белый и красный цвета, желтый и красный, всегда уравновешены, и поэтому общий тон ткани воспринимался как розовый или оранжевый. Пестрядные мужские рубахи в красно-белую клетку дополнительно не декорировались. Единственным украшением рубахи был тканый пояс, как правило, красного цвета.

Из пестряди в крупную клетку шили сарафаны на Сысоле. Сысольские женщины для сарафанов почти всегда использовали клетчатую ткань, в которой преобладали красно-оранжевые оттенки. Такое сочетание цветов построено на сближенных цветовых отношениях, поэтому крупный масштаб рисунка на расстоянии воспринимался мягко, спокойно и не нарушал пропорций женской фигуры, гармонично сочетался с белой рубахой и белым передником, отделанными красными ткаными или вышитыми узорами. Такому восприятию способствовал и покрой сысольского сарафана. Перед и спинка сарафана выкраивались из двух прямых полос (всего четыре). Верхние края переда и спинки собирали мелкими складками и пришивали лямки шириной 3 см, а в бока вставляли по два клина. Сарафан, скроенный таким образом, расширялся к подолу, образуя крупные складки. Сысольские сарафаны шились не очень длинными, примерно до середины икры. Такая длина сарафана давала возможность показать вязаные чулки с яркими узорами, являвшимися неотъемлемой частью праздничного сысольского женского костюма. Желто-красная гамма, колористически сдержанная,

присущая сысольским сарафанам, взаимодействовала с белыми фартуками, украшенными красными браньми или вышитыми узорами, с узорными чулками, и из этого взаимодействия формировался выразительный и яркий образ женского костюма.

Обращаясь к тканым изделиям народа коми, важно отметить технологию их изготовления и предназначение. Праздничные мужские и женские рубахи, фартуки, скатерти, полотенца, головные уборы, как правило, украшались браньми узорами, которые создавали рельефную поверхность. Это происходило за счет того, что узор выполнялся нитками в 2–3 раза толще, чем само полотно. Там, где узорный уток делает настил с лицевой стороны, он возвышается над тканью, а там, где он прячется за изнанку, получается углубление. Вследствие этого узор получался рельефным и играл заметную роль в художественной организации всего костюма. В каждом изделии тканый узор имел четко обозначенное место расположения, обусловленное конструкцией изделия, его формой, назначением. На мужских рубахах размещенный по вороту, по подолу, по краям рукавов узор выявлял особенности ее прямого края, при котором и отдельные части рубахи (рукава, передние и задние полотнища) имели прямоугольную форму. В женских рубахах узоры располагались в тех же местах, что и в мужских, дополнительно декорировались только конструктивные элементы – прямые полики, расположенные на плечах. Вытканные нитками красного цвета геометрические узоры не только подчеркивали составные части рубахи, но и выявляли ее ярусное членение (верх, низ).

Узоры на полотенцах, скатертях у коми-зырян были всегда геометрическими, что также диктовалось особенностями технологии браного ткачества. Характерной чертой таких узоров являлась их симметричность по отношению к средней горизонтальной линии «оси симметрии». Они состояли из горизонтальных бордюров разных размеров красного цвета по белому фону. Только на удорских полотенцах узоры вытканы с использованием большего количества цветов, что не было типичным для других этнических групп коми. Удорские мастерицы в узоры полотенец вводили желтые и зеленые цвета, которые в сочетании с красным и белым цветами создавали звучную цветовую композицию (НМРК, кп 8780, кп 7230). Геомет-

рические мотивы в тканых орнаментах: косой крест, простой и многослойный ромб с продолженными или пересеченными сторонами, крючки, зубцы являются распространенными мотивами и для других изделий декоративно-прикладного искусства.

Орнаментация изделий вышивкой у коми не получила такого широкого распространения, как ткачество [2, с. 98]. И те виды вышивки (счетная гладь, крест), которые в конце XIX – начале XX вв. были обнаружены у народа коми, имитировали браные узоры. Этому способствовали следующие факторы. Так, домотканое полотно, которое оформлялось вышивкой, имело рельефную поверхность, получаемую от переплетения ниток основы и утка. Поэтому узор вышивки, выполненной, например, счетной гладью, продолжал тканый рисунок. Используя такой вид вышивки, мастерицы создавали геометрические орнаменты, столь распространенные у коми, так как отсчет нити при вышивании вынуждал их придерживаться трех направлений – вертикального, горизонтального и диагонального. При таком виде вышивания все формы орнаментальных мотивов в изделиях приобретали четкие, суховатые, прямолинейные очертания, тонкий графический рисунок. Использование счетных швов вышивальщицами обусловило стилистическое единство всех художественно оформленных элементов костюма и тканых изделий. В частности, праздничный головной убор южных коми *юркэртэд* вышивался такими счетными швами, как косой стежок, крест (НМРК, кп 4932/15). Налобник, боковые крылья, заднюю полосу геометрические узоры заполняли так плотно, что создавалось впечатление тканого полотна.

Женские головные уборы вышивались не только счетными видами вышивок, но и рельефной гладью. Узор на праздничном женском головном уборе расшивался золотыми и серебряными нитями по карте, в прикреп. На повойнике, хранящемся в Республиканском музее (НМРК, кп 5599/3), узор, вышитый серебряной нитью по красному бархату, имеет четкий, ясный силуэт, а гладкие, выпуклые формы узора создают богатую светотеневую игру. Головной убор с вышивкой серебряной нитью дополнял сверкающий парчовыми и шелковыми тканями праздничный костюм ижемки.

На ижемских свадебных головных уборах (*юрной*) вышивка выполнялась бисером, дополнялась стеклярусом, блестками и пуговицами, как мы можем наблюдать на экспонате из Национального музея в Сыктывкаре (НМРК, кп 4646/2). Орнамент занимал всю плоскость налобной части очелья, которая имела форму вытянутого прямоугольника, шириной 10–12 см. Вышитый белым, черным, синим и зеленым бисером орнамент воспринимается целостно и рельефно выступает на ярком красном фоне свадебной повязки. Чередующиеся одинаковые по размеру круги, вышитые бисером, в центре украшены крупными блестками, а между кругами нашиты пуговицы. Элементы из мелкого бисера сочетаются с крупными элементами блестящих пластинок, создавая рельефную фактуру поверхности повязки. Завершенность свадебному головному убору придает узкая полоса, набранная бисером белого и голубого цветов, разделенная на небольшие по размеру прямоугольники, в обрамлении которой находится орнаментальная композиция из более крупных элементов. Схема оформления *юрноя* была всегда одинаковой, что говорит об особом ритуальном его предназначении.

Как уже было сказано выше, для вышивки народа коми характерны геометрические композиции. Однако в поздних вышивках, относящихся к концу XIX – началу XX вв., выполненных тамбурным швом и швом крестом, доминируют растительные мотивы [2, с. 109]. На праздничных фартуках орнаментальные полосы, вышитые «крестом», в основном нитками красного цвета, состоят из растительных элементов (цветов, листьев) и располагаются горизонтальными ярусами. Тамбурным швом в этот период времени украшались концы полотенец, причем композиции из растительных элементов были трехчастными, как в тканых орнаментах (НМРК, кп 9155/8), а формы растительных элементов были геометризированы.

Основную художественную нагрузку в ансамбле народного костюма коми-зырян выполнял сарафан. Начиная с XIX в. коми-зыряне шили сарафаны из ткани, оформленной в технике набойки (*лучком дора*). Сам процесс набойки у коми сводился к окрашиванию ткани преимущественно в синий цвет и печатанию узоров светлой масляной краской с помощью набойных досок [2, с. 110]. Коми набойщики никогда кистью не «иллюминировали» рисунок

более яркой краской, как это делали мастера в центральных областях России вплоть до начала XIX в. Возможно, это связано с тем, что в этот период времени в Центральной России для получения многоцветных набоек мастера стали применять две, три и более набойных досок (манер) [3, с. 67]. Синяя набойка с несложным мелким узором белого или желтого цвета шла на изготовление домашнего сарафана «кунтэй», а для праздничных сарафанов использовали многоцветную набойку со сложным рисунком. В тканях для праздничных сарафанов кроме основных цветов, например синего и желтого, использовали по два-три дополнительных – зеленый, красный, фиолетовый. Ткань для нарядных сарафанов набивалась таким образом, что по подолу проходила полоса, состоявшая из более крупных орнаментальных элементов в виде розеток, фигурок птиц, деревьев [2, с. 113]. Такая полоса украшала сарафан, создавала четкий ритм в композиции ткани, ставила акцент в костюме. Следует отметить, что во многих селениях Коми края по подолу сарафана мастерицы нашивали три полоски из ткани другого цвета (Вычегда, Сысола, Печора), кружева или бахрому (Ижма), которые придавали костюму красочность.

Вязаные изделия из шерсти (чулки, рукавички), орнаментированные геометрическими узорами, являются самым красочным и фактурным дополнением праздничного женского и мужского костюмов. Вязаные чулки (*матка сера чувки*) у народа коми получили распространение у всех этнических групп. У сысольских коми существовал особый танец, который исполнялся без обуви в вязаных носках [5, с. 103.], что говорит об особом отношении народа кенным изделиям. Изготавливали вязаные изделия из крашеной овечьей шерсти, иногда добавляя к шерстяной нити заячий пух, используя при вязании пять спиц и от двух до пяти клубков шерсти разного цвета. «Чулочная вязка», «резинка», «рубчик» являются основными образцами вязания чулок, рукавиц. «Чулочная вязка», которая является основной при вывязывании чулок и рукавиц, дает ровную поверхность, «резинка» и «рубчик» используются при оформлении верхних частей чулок и рукавиц, создают рельефную поверхность, а в сочетании с узорным вязанием изделие приобретает повышенную декоративность, фактурность. В каждом районе Коми

края существовали свои способы орнаментации вязаных изделий, но есть и общие, характерные для всех этнических групп черты: вязаные орнаменты состоят из тех же орнаментальных мотивов, которые мы встречаем в узорном ткачестве коми; как и в ткачестве, в узорном вязании господствуют диагонально-геометрические узоры [2, с.94]; сочетание цветов контрастное, например как на образце из Национального музея (НМРК, кп 6448/20).

Таким образом, художественная выразительность произведений декоративно-прикладного искусства народа коми достигалась благодаря умелому подбору способов обработки поверхностей изделий, которые диктовались свойствами материалов. Проведенный анализ показал, что древними и наиболее распространенными способами художественной обработки ткани являются ткачество, набойка, узорное вязание, вышивка. Геометрические орнаменты встречаются практически во всех видах художественного творчества: в ткачестве, вышивке, вязании, что позволяет считать их характерными для декора коми народных изделий. Расположение орнамента на различных произведениях народного искусства зависело от формы предмета и его назначения. Следует отметить, что многие способы декоративного оформления изделий народного искусства коми, сформировавшиеся в средневековую эпоху, сохранились в произведениях XIX – XX вв.

1. Белицер В.Н. Очерки по этнографии народов коми XIX – начала XX в. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958.
2. Грибова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народов коми. М.: Наука, 1980.
3. Маслова. Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX вв. М.: Наука, 1984.
4. Традиционная культура народа коми: этнографические очерки. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1994.
5. Чисталев П., Склляр И. Коми народные танцы. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1990.

Т. В. Пушкарева

Мир кукол в мире людей: историко-культурный анализ

УДК 009

В статье проводится историко-культурный анализ возникновения и развития феномена куклы. Делается вывод о том, что все многообразие проявления феномена кукол в культуре можно свести к трем типам: обрядовые куклы; куклы-игрушки; игровые театральные (анимационные) куклы. Все три типа кукол сохраняют генетическую связь с архаическими синcretическими религиозно-художественными формами мировой культуры, при этом не теряя актуальности своего бытования в современной культуре и искусстве.

Ключевые слова: кукла, история культуры, обрядовая кукла, магия, народная культура, кукольный театр.

T. V. Pushkareva. World of dolls in the world of men: the historical and cultural analysis

The author analyzes the origins and development of the cultural phenomenon of the doll. The conclusion is that all the diversity of the phenomenon of dolls in the culture can be reduced to three types: ceremonial dolls; doll toys; theatrical play (animated) dolls. All three types of dolls have a genetic link with archaic syncretic religious and artistic forms of world culture, at the same time they are relevant in contemporary culture and art.

Keywords: doll, cultural history, ritual doll, magic, folk culture, puppet theater.

Кукла – особый культурный феномен, имеющий универсальное значение на протяжении всей истории человечества начиная с первобытных прообразов – всегда была связана с тайной: с тем, что не всегда можно понять рационально, что связано с опасностью или же, наоборот, защитой, что очень похоже на человека и одновре-

менно отличается от него. Там, где в культуре присутствует кукла, всегда есть момент непредсказуемости, главным образом проявляющийся в воображаемой возможности «оживления» и самостоятельной жизни этого подобия человека (животного, бога).

Природа таинственности куклы находила отражение в исследованиях антропологов, этнографов, историков, искусствоведов, культурологов. Назовем классический текст Ю.М.Лотмана «Кукла в системе культуры» [7] и одну из последних крупных работ по этой теме – монографию И. А. Морозова «Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма)» [8]. Однако до сих пор нельзя сказать, что тема эта исследована полно и «тайна куклы» (выражение используется М. Е. Салтыковым-Щедриным в сказке «Игрушечного дела людышки» [7]) полностью разгадана.

В классических словарях русского языка слово «кукла» толкуется по-разному. В словаре В.И. Даля кукла означает «сделанное из тряпья, кожи, битой бумаги, дерева и прочего подобие человека, а иногда и животного». У Д.Н. Ушакова слово «кукла» имеет следующие значения: «Подобие человека, животного, сделанное из какого-нибудь материала для забавы детей или для театральных представлений; бездушное, безжизненное существо». С.И. Ожегов так толкует слово «кукла»: «Детская игрушка в виде фигурки человека; фигура человека или животного в театральном представлении, управляемая из ширмы актёром; фигура, воспроизводящая человеческое тело». Эти определения затруднительно использовать в современной культурологии (да и не предназначены словари русского языка для толкования научных понятий), потому мы предлагаем и используем далее научное определение понятия «кукла», уточняющее и развивающее проделанную понятийную работу великих классиков русского языка.

Итак, кукла – трехмерное изображение человека или животного, предназначенное для творческих манипуляций с ним (игры, религиозно-мистических ритуалов). В отличие от подобной ей скульптуры (требующей созерцания, постижения авторского замысла, а также дистанции между воспринимающим и автором), кукла требует манипуляций – «смыслопорождающей игры» [7], что,

можно предположить, является основой таинственности культурного феномена куклы. Возможность манипуляции в большей или меньшей мере предполагает, что кукла должна быть сделана из не слишком тяжелого материала и не слишком превышать размер самого человека. Немаловажным оказывается также то, что, выступая в качестве подобия человека, кукла становится творческой проекцией своего создателя, «овеществленной» частью души, с которой человек может вступать в диалогические отношения [3].

В истории культуры кукла имела (и до сих пор имеет) разные функции. В первую очередь кукла – это основа и атрибут ритуалов, связанных с первой формой религии – магией. Именно символические подобия человека и животного лежат в основе симпатической и имитативной магии. На основе методов культурологической реконструкции сегодня делается вывод о том, что и знаменитые «пaleолитические венеры» были важной частью магического ритуала плодородия. Этот прообраз всех кукол задал и определенный гендерный вектор «кукольной» темы в истории культуры: так, в народной культуре кукла – это чаще женщина, чем мужчина, а мужчина зачастую обозначается просто щепочкой.

Магическая, а также анимистическая составляющие, свойственные всем религиям, объясняют и присутствие «куклы» в более поздних религиозных формах: фигуры «охранителей» в Древнем Китае, ушебти в Древнем Египте, ксоаны в Древней Греции и другие. По некоторым сведениям, во время ритуальных мистерий в Египте их участницы носили на руках куклу Осириса – «оживающий» персонаж.

В современной массовой культуре, склонной к ремифологизации, обращению к архаическим формам общественного сознания [9], магическая составляющая куклы также сохраняется, как, например, в теме кукол вуду или в неоязыческой моде на изготовление славянских кукольных оберегов.

Живое (без приставки ре-) присутствие архаики также ощущается в современной культуре, несмотря на постепенную утрату народной художественной культуры в деревнях в результате индустриализации. И это наглядно проявляется в бытовании феномена на-

родной куклы – кукле, синкетично объединяющей ритуальную и бытовую игровую составляющие.

Во все времена и исторические эпохи кукла была важнейшим элементом детской игры и универсальным средством семейной социализации. В силу синкетичного характера первобытной культуры трудно достоверно датировать первые детские игрушки, отличные от предметов ритуалов. Однако уже в цивилизациях Древнего Египта, Древней Греции и Древнего Рима историки отмечают «игрушечную» специализацию: предметы ритуалов отделяются от детских игрушек, изготовление кукол выделяется в отдельное ремесло. Интересно, что в Античности куклы играли важную роль в переходе девушки к замужней жизни: во время свадебной церемонии гречанки отдавали своих кукол в подарок Гере, Артемиде или Афродите, римлянки дарили своих любимиц Венере. В средневековой Японии незамужние девушки разыгрывали с помощью специально изготовленных кукол сцены придворной жизни в соответствующих декорациях [5].

Со времени «открытия детства» в истории человечества – времени осознания детства как особого периода развития человека, совпавшее со временем промышленного переворота (а это время, как известно, в Европе и России приходится на XVIII столетие) – производство кукол для детей окончательно становится «на поток». Появляются механические игрушки, классическим образцом для которых становится «Игрок на флейте» Жана Вокансона (1770) – кукла в человеческий рост, которая на самом деле исполняла двенадцать мелодий, выдувая из губ воздух и нажимая на отверстия флейты. Музеи Швейцарии, Франции, Австрии хранят множество удивительных механических игрушек, имитирующих человека и животных. К середине XIX века во многих европейских странах можно было свободно купить кукол, которые говорили «мама» и даже могли дышать [6].

Механические андроиды с развитием электричества сменились роботами, они стали многообещающим орудием труда для взрослых, а также новым развлечением для взрослых и детей. Разработки роботов-андроидов, которые осуществляются более чем сотней исследовательских групп ученых по всему миру, могут привести к

тому, что уже к середине XXI века объемы производства роботов станут сравнимы с объемами производства автомобилей [1].

Нашествие роботов-гуманоидов со всеми трагическими сюжетами взаимоотношений роботов и людей, описанное в книгах научных фантастов Айзека Азимова и Рэя Брэдбери, пока остается в сфере художественного творчества. Однако, вне всякого сомнения, в фантастической литературе «тайна куклы» была обозначена весьма четко, а реальность, описываемая фантастами, в XX–XXI веках зачастую материализуется на удивление быстро. Достаточно вспомнить, что само слово «робот» (от чешского слова, означающего принудительный труд, тяжелую работу) еще до его изобретения было придумано писателем Чапеком.

Культурной альтернативой механическим и электрическим игрушкам становится народная кукла, сохраняющаяся во всех обществах, как правило, до завершения тотального процесса индустриализации. Но, например, в современном японском обществе высокотехнические игрушки не вытесняют народную куклу, а сосуществует с ней. Интересно, что ритуальная, магическая составляющая полностью сохраняется и культивируется в японской народной кукле, несмотря на научно-технический прогресс [5].

Образцы домашних семейных и ритуальных кукол доносят до нас традиции народов бывшего СССР. Так, самодельная русская тряпичная кукла была элементом провинциального быта деревни и провинциальных городов бывшего СССР до середины XX века. Уже более чем полтора века (со значительными перерывами в советское время) изучается феномен народной куклы в этнографических экспедициях, результатом чего стало появление в России двух коллекций народных кукол: Художественно-педагогического музея РАО в Сергиевом Посаде и собрания кукол Российского этнографического музея Санкт-Петербурга [4]. Не так давно народная кукла в России была официально признана подвидом декоративно-прикладного искусства, что еще раз подчеркивает ее синcretичный характер.

Именно на основе народной куклы чаще всего развивается куклотерапия (метод педагогического воздействия и психологической помощи, используемый как в России, так и за рубежом), а также не-

которые методы этнопедагогики. Хорошо известны «штайнер-куклы» [9], используемые вальдорфскими педагогами с начала XX века по всему миру, в России сегодня бурно развивается куклотерапия на основе украинской куклы-мотанки. Здесь речь идет как о процессе изготовления куклы, игре в нее, так и о кукольном театре как средстве куклотерапии.

Кукольный театр, или театр кукол, вообще необходимо рассматривать как самостоятельное воплощение куклы в культуре. Здесь кукла выступает уже не как ритуальный предмет, не как детская игрушка, а как произведение искусства – сначала народного, а затем и элитарного, авторского, в полной мере насыщенного «смыслопорождающей игрой».

Начало истории театра кукол, конечно, связано с первобытными ритуалами, «овеществлением» богов, но собственно феномен народного кукольного театра возник в Древней Индией и Древнем Китае, откуда бродячие группы кукольников доходили до полисов Древней Греции и Древнего Рима. В эпоху Средневековья в западных странах первые формы кукольного театра воплотились в вертепных действиях – разыгрывании рождественских сцен из Библии. Кукол, которыми управляли с помощью ниточек сверху или тростей снизу, стали называть марионетками – от имени Мария. В Италии XVIII столетия народное искусство кукольного театра «элитаризируется», приобретает популярность в аристократической среде, что способствует развитию авторского кукольного театра и позволяет историкам говорить о «золотом веке» европейского театра кукол [2]. С этого времени театр кукол развивается как вариант драматического искусства, сохраняя тем не менее свою кукольную специфику. Она состоит в двойной условности театра кукол: «...если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения. Эта поэтика удвоения обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства» [7].

Огромный путь, пройденный театром кукол от первых древневосточных представлений и средневековых вертепов до шедевров кукольной мультипликации XXI века, не исчерпал возможности театральной куклы и отнюдь не закрыл эту страницу истории культуры.

ры. Можно также с большой долей уверенности предположить, что современная мода на коллекционирование кукол, появление и бурное развитие традиции авторской художественной куклы неявным, но тесным образом связаны с куклой театральной. Современный человек зачастую «убегает» в куклу от искусственного виртуального мира, обретая в «кукольной» теме не только новую материальность, но и своеобразный «второй мир» – искусственный и в то же время живой и творческий, экзистенциально наполненный, дающий простор для фантазии и жизни души.

Таким образом, мы видим, что в истории культуры кукла выступает как полифункциональный феномен. Мир кукол в культуре чрезвычайно многообразен, но сводится в основном к трем типам: обрядовые куклы; куклы-игрушки; игровые театральные (анимационные) куклы. Все три типа кукол сохраняют генетическую связь с архаическими синкетическими религиозно-художественными формами и, хотя и в разной степени, вовлекают человека (как творца, так и реципиента) в творческий процесс создания новых смыслов, в непредсказуемую и потому таинственную ситуацию импровизации. Это оказывается весьма актуальным в современном искусстве и культуре, для которых характерно обращение к архаическим формам, с одной стороны, и направленность на сотворчество зрителей – с другой. Все это еще раз свидетельствует о том, что мир кукол есть и будет неотъемлемой частью культуры, пока живы человечество и сам человек.

1. Богданов В. Роботы-androиды твердо становятся на ноги. URL: <http://compress.ru/article.aspx?id=11593> (Дата обращения: 24.03.2015)
2. Голдовский Б. История драматургии театра кукол. URL: http://bookz.ru/authors/boris-goldovskii/istorii-_355/1-istorii-_355.html (Дата обращения: 24.03.2015)
3. Гребенщикова Г.Г. Основы куклотерапии: Галерея кукол. СПб.: Речь, 2007.
4. Дайн Г.Л., Дайн М.Б. Русская тряпичная кукла. Культура, традиция, технология. М.: Традиции и культура, 2007.
5. Игры в куклы (Япония) // Япония сегодня. 2005. № 8. С. 24–27.

6. Комский Д. М., Игошев Б.М. Игровка автоматов. М. Энерготомиздат, 1987.
7. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. I. С. 377–380. URL: <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html>
8. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре: (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). М.: Индрик, 2011.
9. Jaffke F. Fröhliche Puppen selbst gemacht. Verlag Frties Geistesleben, 2009.

А. А. Иванько

Двойное кодирование как антропологический принцип семиосферы

УДК:003; 78.1

Механизм двойного кодирования рассматривается в качестве универсального когнитивного процесса, предуготовленного функциональной асимметрией головного мозга. Рассматривая этот механизм на примере цикла Т.С. Элиота «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом», автор показывает систему его многоуровневых актуализаций в культуре. Двойное кодирование прежде всего проявляется как дополнительность различных кодов (верbalного и визуального), индексального и иконического знаков и др. Символ рассматривается как знак, обнаруживающий этот принцип внутри самого себя (индексация абстрактной сущности и её метафорический образ). Двойное кодирование информации – это одновременно способ её «архивирования» и инструмент генерации смыслов в культуре.

Ключевые слова: *двойное кодирование, семиосфера, бинарность и асимметрия, поликодовость, Томас Элиот.*

A. A. Ivanko. *Double coding as anthropological principle of semiosphere*

The central issue of this article is the mechanism of double coding as universal cognitive process, which is determined of functional asymmetry of the brain. Within the framework of investigation the author analyzes how double coding principle extrapolates on semiosphere. Analyzing Thomas Eliot's cycle of poems "Old Possum's Book of Practical Cats" the author came to the conclusion that all cultural texts have binary structure. Only policoding can provide creation, comprehension and interpretation of texts of various sign nature.

Keywords: double coding, semiosphere, binary and asymmetry, policoding, Thomas Eliot.

Картография исходных понятий

Основное направление этой работы составляет анализ механизма двойного кодирования информации, его сущности и многообразия форм проявления. В центре внимания окажутся вопросы о бинарном принципе построения любого текста культуры и универсальности когнитивного процесса двойного кодирования.

Пресуппозициями ответа на этот вопрос станут следующие положения:

– при анализе любого текста культуры обнаруживается бинарный принцип его построения. Наличие минимум двух разновекторных кодов – обязательное условие для реализации акта означивания. Только оперируя двумя асимметричными системами (например, вербальной и визуальной), запускается процесс мышления;

– процесс двойного кодирования информации нельзя отменить, так как он обусловлен функциональной асимметрией головного мозга.

В центре внимания окажется вопрос о том, как реализуется принцип двойного кодирования в авторском идиостиле. Материалом анализа послужит поэтический текст, в котором автор интуитивно занимается многоуровневым кодированием информации.

Материал и методология исследования

Я обращусь к сборнику стихотворений Томаса Стернза Элиота «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом».

Культурное наследие английского поэта мало изучено, хотя Томас Элиот в своих произведениях интуитивно затрагивает серьезные вопросы из философии языка и семиотики. Поэтический сборник «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» состоит из 15 стихотворений. На основе этого материала я покажу, как работает механизм двойного кодирования в авторском идиостиле и почему его нельзя отменить.

«Кошки» с двойным дном

Двойное кодирование – универсальный когнитивный процесс, обусловленный структурой человеческого мозга и предполагающий две разновекторные операции в одном акте означивания. Благодаря функциональной асимметрии левого и правого полушарий оказывается возможным процесс познания. Левое полушарие, будучи ответственным за аналитические операции, постоянно вступает в «диалог» с правым полушарием, в котором хранятся зрительные и пространственные образы. На стыке этих двух асимметричных систем осуществляется порождение смыслов.

На данный момент не существует строгого и универсального определения двойного кодирования. Это связано с многообразием способов проявления этого процесса в различных языках культуры. Отсюда – в каждой научной парадигме этот принцип дополняется специфическими чертами. Канадский психолог Аллан Пайвио одним из первых попытался сформулировать теорию двойного кодирования, связывая этот процесс с дополнительностью вербальных и невербальных систем коммуникации. Опираясь на исследования полушарий головного мозга, Аллан Пайвио доказывает, что познание включает в себя деятельность двух отдельных подсистем: вербальной, которая прямо специализируется на обработке языковой информации, и невербальной (образной), предназначеннной для «непосредственной» репрезентации предметной реальности. Познание – это мозаика взаимодействия вербальной и невербальной систем. Это положение остаётся верным и в акте использования, казалось бы, одного языка – вербального, поскольку оборотной стороной произнесённого слова выступает понятие-образ, которое транслируется нам сознанием [10, с. 16].

Об универсальности принципа двойного кодирования говорит многообразие способов его проявления. В семиотике двойное кодирование актуализируется через дополнительность вербального и невербального языков, индекса и иконы. В философии – через бинарность дискретного и недискретного. В обозначенных системах принцип двойного кодирования позволяет сделать любое сообщение многоуровневым, то есть увеличить его познавательный и дескриптивный потенциалы.

В контексте культуры исследованиями механизма двойного кодирования стали заниматься при анализе постмодернистских текстов. Понимание категории кода и двойного кодирования в постмодернистской литературе весьма неоднозначно. Ряд исследователей постмодернистский код трактуют как совокупность смыслов, образов, зашифрованных в произведении, а под двойным кодированием понимают сочетание метафор, сложный ряд аллюзий, сокрытых под слоем авторского замысла. Так, по мнению Р. Барта, под кодированием следует понимать «ассоциативные поля, определённые типы уже виденного, уже читанного, уже деланного» [1, с. 26]. В этом смысле код приобретает смысловую нагрузку сложной «двойной» метафоры.

Согласно И. Ильину, двойной код – это отличительная характеристика постмодернистского дискурса. Двойное кодирование как совмещение собственно повествования и его иронико-игровой интерпретации выступает стилистическим следствием «познавательного сомнения», эпистемологической неуверенности, авторской метатекстовости [4, с. 13].

Ч. Дженкс и Т. Дан выводят вопрос о двойном кодировании из сферы общефилософских размышлений в пространство его практического воплощения. Так, один и тот же текст культуры может прочитываться в конвенциях массовой культуры и одновременно апеллировать к самой искушённой аудитории [3, с. 54–60]. Такого рода тексты функционируют как «двойные агенты», или «тексты с двойным дном», ориентированные как на элитарный, так и на профаный вкусы [6, с. 470] и потому «над схваткой культуры элитарной – с массовой» [7, с. 461].

Принцип двойного кодирования экстраполируется на все пространство культуры, проявляясь через систему различного рода бинарностей. Среди них фонетические оппозиции, дополнительность разносемиотических (аналитических и образных) систем, дополнительность дискретного и недискретного, двуплановая структура метафоры (теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона) и др. Всё это множество бинарностей сводится в итоге к универсальному синкетизму слова и образа, семантической «точки» и её визуального «развёртывания».

Покажем, как работает этот принцип на материале цикла стихотворений Томаса Стернза Элиота «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом».

Произведение Томаса Элиота состоит из 15 стихотворений, каждое из которых описывает имя, характер и жизнь разных котов. Текст, на первый взгляд написанный для детей, может быть прочитан в когнитивно-семиотическом ключе. Наивный читатель декодирует только детскую фабулу – юмористические жизнеописания котов, в то время как семиотик прочтёт его как, например, «иллюстрацию» к философскому труду по вопросам номинации.

Так, рассуждение Томаса Элиота о том, что у кота должно быть три имени («*The naming of cats*»), отсылает читателя к проблеме истинной номинации. Невозможность дать коту некое «истинное» имя, вбирающее в себя все его сущностные характеристики, приводит к тому, что кот в различных ситуациях-дискурсах обладает различными именами. Существуют «домашние», «повседневные» имена кота (*everyday names*): Peter, Augustus, Alonzo, James, Victor, Jonathan, George, Bill Bailey, Plato, Admetus, Electra, Demeter. К коту приложимы и так называемые уникальные имена (*peculiar names*): Munkustrap, Quaxo, Coricopat, Bombalurina, Jellylorum. Эти имена в отличие от «простых домашних имен» более точно отражают характер и особенности кота.

Данные имена представляют собой индексально-иконические знаки, которые пытаются максимально приблизиться к точному отображению своего референта, но это им сделать не удаётся. Поэтому Томас Элиот вводит «тайные», не предназначенные для чужих ушей имена (But above and beyond there's still one name left over,

And that is the name that you never will guess; The name that no human research can discover – But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess. When you notice a cat in profound meditation, The reason, I tell you, is always the same: His mind is engaged in a rapt contemplation Of the thought, of the thought, of the thought of his name: His ineffable effable Effanineffable Deep and inscrutable singular Name / И есть чрезвычайное имя: третье – Сколько б вы ни положили труда, Оно пребывает в таком секрете, Что КОТ НЕ ОТКРОЕТ ЕГО НИКОГДА. И если вы видите, кот поглощен Раздумьями вроде бы не земными, Знайте, что он погружен, как в сон, В мысли про мысли о мыслях про имя, Сказа-несказанное, Несказанное-анное, Не-произносимое тайное Имя) [8, с. 317].

В отличие от первых двух имен тайное имя есть не что иное, как идеальный знак, полностью соответствующий вещи (коту) и отображающий ее сущность. В истории культуры не прекращается поиск идеального знака, соотносимого с сущностью вещи. В архаических культурах жители племен не называли своих истинных имен, а пользовались «повседневными» именами, веря, что таким образом оберегают свою душу. Знаками, соотносимыми с сущностью вещи, как считается, обладал адамический язык. Этой же проблеме посвящено эссе Хорхе Луиса Борхеса «Роза Парацельса».

Наличие нескольких знаков для одного и того же референта – это проявление многовариантного кодирования. Одновременно у Элиота двойной код скрывает в себе и каждое отдельное имя кота. Имя *Plato* индексально не только указывает на соответствующего кота, но и отсылает к древнегреческому философу Платону. Создается ситуация, когда коту приписываются символические значения, связанные с именем Платон. Это в первую очередь мудрость, а в переводе с греческого имя Платон означает еще и «широкоплечий». Имя *Admetus* также референциально указывает не только на определенного кота, но и на героя древнегреческой мифологии Адмета, который известен в сказаниях тем, что у него служил в пастухах Аполлон. Согласно одним легендам, Аполлон делал это из-за любви к Адмету, согласно другим – в наказание за то, что Аполлон убил дракона Пифона.

Таким образом, имя собственное становится знаком с «двойным дном», или знаком, сочетающим по принципу дополнительности два способа кодирования: индекс и символ.

Примечательно, что при переводе на русский язык частично теряется полисемия знака, а слово иногда обретает новую символическую окраску в контексте другой знаковой системы. Так, ряд имен в оригинальном тексте «Plato, Admetus, Electra, Demeter» в переводе С. Сергеевой звучат как «Платон, Антигона, Адмет, Ниобея» [8, с. 301]. Переводчик заменяет некоторые имена совершенно другими. Однако за новыми греческими именами стоят близкие, но все же не равнозначные по смыслу концепты. За именами Антигона, Электра – концепт семейной трагедии, и за именами Деметр, Ниобея также стоит концепт семьи. Причем имя Деметр заимствовано из армянской мифологии. Отдельно выделим имя Bill Bailey, которое при переводе стихотворения на русский язык было вовсе опущено. Однако это имя, помещенное в современный контекст, начинает декодироваться совершенно по-новому. Билл Бейли – популярный английский комедиант. При таком прочтении этого знака на первый план выходит скорее концепт юмора, чем фонетически закодированная вальяжность протяженных звонких английских согласных [b] и [l]. Анализ имен из первого стихотворения цикла показал, что принцип двойного кодирования экстраполирован не только на весь текст, но и на его частные элементы, такие как индексально-символические имена. Причем оригинал текста и его перевод – это тоже вид кодирования информации в двух разных знаковых системах. Пытаясь сохранить принцип двойного кодирования, переводчик, как правило, сохраняет только индекс, но меняет иконическую составляющую, тем самым подкладывая совершенно иную смысловую картину.

Говоря о двойном кодировании в семиотике, следует отдельно обозначить неразрывность между дискретностью и недискретностью в передаче информации. Человек «прикреплен» к миру несколькими органами чувств, которые комплексно используются им в процессе познания. Тактильно чувствуя предмет, осязая или называя его, в сознании обязательно возникает образ этого предмета. Органичную спаянность индексально-иконического способа ото-

бражения мира Томас Элиот показал с помощью развернутых дескрипций к каждому коту. Сам по себе кот – дискретный объект, но наделенный его визуальными, ментальными и звуковыми дескрипциями, кот «оживает» в сознании читателя. Так, полный образ кота по имени Тигриный Рык (“Growltiger”) создается посредством таких недискретных атрибутов, как ” the roughest cat”, “he pursued his evil aims”, “the terror of the Thames” [8, с. 318]. В переводе А. Сергеева относительно нейтральные коннотации слов «самый грубый», «он преследовал пагубные цели», «ужас Темзы» обретают еще большую экспрессию: «его холодный злобный взгляд скребет шершавой пемзы; Он даже счастлив, что его зовут проклятьем Темзы». Томас Элиот кодирует грубость и злость Тигриного Рыка посредством регулярного повторения английской согласной [r]: *Growltiger, the roughest, pursued, terror, torn*. Многоуровневое кодирование позволяет добиться высокой степени достоверности образа.

Помимо важной для семиотики бинарности дискретного и недискретного, Томас Элиот намеренно или интуитивно описывает в своем цикле стихотворений еще один важный когнитивно-семиотический механизм. Создавая индексально-иконические знаки (в виде котов и их дескрипций), Томас Элиот показывает, как язык ввиду своей вероятностной природы не может подступить к отдельной вещи, а только к классам предметов. Ввиду невозможности полного совпадения между знаком и его референтом язык запускает механизм абстрагирования. Описывая *Jellicle Cats* («Джеллейных кошек») и наделяя их определенным набором атрибутов («rather small, merry and bright, cheerful faces, practice their airs and graces»), Томас Элиот создает индексально-иконический знак, за которым стоит концепт красоты [8, с. 313]. Анализируя имена и дескрипции котов по такому же принципу, мы обнаруживаем за каждым из них определенный класс, то есть символическую сущность.

Как показал анализ произведения Томаса Элиота, принцип двойного кодирования пронизывает все пространство семиосферы. С какого бы ракурса ни рассматривался текст, обязательно обнаружится бинарный принцип его построения. Человек жонглирует различными видами знаков, комбинирует их по принципу взаимодополнительности, но никогда не обходится лишь одним способом

репрезентации реальности, так как только двоичное кодирование информации запускает процесс мышления. Такая тесная связь культурно-антропологических и генетических явлений (здесь имеется в виду функциональная асимметрия головного мозга) наталкивает на мысль, что любой познавательный процесс – «путешествие от означаемого к означающему» [5, с. 413].

Многомерность и вероятностность нашего мира определяется в первую очередь существованием большого количества знаковых систем для его отображения. Способность декодирования знаковых систем, их взаимный перевод определяет креативный и познавательный потенциалы человека. Используя универсальный когнитивный процесс двойного кодирования, человеческое сознание не только познает и конструирует реальность по принципу поликодности, но и запускает механизмы ее удвоения.

Семиосфера как пространство мировой культуры складывается из внутреннего диалога индивида, диалогов текстов разной знаковой природы и диалогов различных культур. Для того чтобы запустить процесс мышления, необходимо наличие как минимум двух переводимых знаковых систем, на стыке которых и будет осуществляться порождение новых смыслов.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
2. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе о гуманитарных науках // Письмо и различие. СПб.: Академ-проект, 2000.
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.
4. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. М.: ИНИОН РАН: Intrada, 2001.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
6. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М.: Мысль, 1993. С. 462–518.
7. Эко У. Из заметок к роману «Имя розы»: постмодернизм, ирония, занимательность. М.: Иностранная литература, 1998.
8. Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. М.: ACT, 2013.

9. Fokkema D. International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Oxford. England: Oxford University Press, 1997.
10. Paivio, A. Mental representations: a dual coding approach. Oxford. England: Oxford University Press, 1986.

О. В. Арзякова

**Национальный семиозис сквозь призму
мультикультурного художественного пространства
(на материале прозы Каринэ Арутюновой)**

УДК 811.161.1

Национальный семиозис прозы Каринэ Арутюновой формируется на основе мультикультурного и этнокультурного видения и репрезентируется на уровне художественного сознания автора. Процесс метафоризации является основой для создания индивидуально-авторских образов и демонстрирует особенности речевого мышления автора. При этом универсальные мультикультурные словесные образы, как правило, обладают концептуальными особенностями, а этнические словесные образы (иноязычные вкрапления и слова-этнонимы) формируют определенный социокультурный этнотип. В результате происходит сближение кодов и знаков разных культур. Национальные образы, системно организованные посредством концептуализации, метафоризации и типологизации, передают этнокультурный колорит, который обладает уникальной возможностью воплощать сложные поликультурные семиотические системы.

Ключевые слова: национальный семиозис, мультикультурное художественное пространство, мультикультурализм, национально-культурная специфика, концептуализация, типологизация, метафоризация.

O. V. Arzyamova. National semiosis through the prism of multicultural art space (based on the prose of the Karine Arutyunova)

National semiosis prose Karine Arutyunova formed based on of multicultural and ethno-cultural vision and represented at the level of artistic consciousness of the author. The process of metaphorization is the basis for the creation of individual authoring images and demonstrates the peculiarities of verbal thinking of the author. Thus universal multicultural verbal imagery, as a rule, possess conceptual features, and ethnic verbal imagery (foreign fragments and words-ethnonyms) form a specific socio-cultural ethnic type. The result is a convergence of codes and symbols of different cultures. National images, systematically organized through conceptualization, metaphorization and typology, transmit ethno-cultural flavor, which has a unique ability to translate complex multicultural semiotic system.

Keywords: *national semiosis, multicultural art space, multiculturalism, national-cultural specificity, conceptualization, typology, metaphorization.*

Каринэ Арутюнова – замечательная писательница и художница в одном лице. Являясь личностью полигетнической, еврейка по матери и армянка по отцу, она пишет русскоязычную прозу. Каринэ Арутюнова родилась в 1963 году в Советском Союзе, её детство семидесятых годов прошлого века прошло на киевском Подоле, в 1994 году эмигрировала в Израиль, а с 2008 года живет и в Тель-Авиве, и в Киеве.

В прозе Каринэ Арутюновой образы разных национальных культур – русской, еврейской и армянской, причудливым образом соединяясь, формируют то художественное пространство, которое принято называть «многонациональным», а также «мультикультурным». В этом поле мультикультурного пространства происходит своеобразный «обмен» сходных и полярных взглядов и представлений, осуществляется разноязыкий диалог культурных традиций и ценностей.

Художественная проза Каринэ Арутюновой демонстрирует характерные черты национального семиозиса, которые приобретают своё развитие на фоне основных тенденций художественного муль-

тикультурализма как особого эстетического феномена, созданного на стыке культурного пограничья и маргинальности, в котором наглядно проявляется многослойность и полицентричность современного глобализированного общества. Здесь находит своё выражение та образная презентация, которую мы вслед за С.П. Толкачевым определяем как «соприсутствие двух или более культур в одном и том же месте и которая отражается во влиянии этих культур на образную интерпретацию писателями дискурса страны проживания» [13, с. 36].

Известно, что автор любого текста может в разной степени испытывать влияние как со стороны так называемой чужой культуры, так и со стороны тех исторических изменений, которые произошли с его народом, страной и социумом. В художественной литературе именно факторы взаимодействия «своего» и «чужого» оказывают непосредственное влияние на формирование культурной семиосферы конкретного идиолекта или целого литературного направления.

Главным элементом любой литературной семиосферы остаётся художественное сознание автора, потому что именно с его помощью решаются задачи восприятия, создания и смены типов реальности, а также напрямую или косвенно отражается сознание нации.

Каринэ Арутюнова создаёт в своих рассказах сложную повествовательную гибридную структуру, в которой подвергаются синтезу «чужие» для русского языка культурные знаки и коды, способы мировидения, психологические особенности и характеристики, черты личной и личностной идентичности. Этот процесс выражается не в простом слиянии разных культурных голосов, а в сложном формировании новой формы восприятия мира, продуктом речевого мышления которого становится мультикультурный текст.

И.Е. Фадеева и В.А. Сулимов в теоретическом исследовании «Семиозис: субъективная антропология символической реальности», определяя объём понятия «национальный семиозис», пишут: «Национальный семиозис, разворачивающийся как история не только в ее поверхностных, событийных, но и в глубинных, ментальных проявлениях, – это процесс порождения и восприятия смыслов и их презентации в текстах культуры, постоянного обновления и/или создания культурных языков и кодов. Националь-

ный семиозис возникает как трансформация и передача смыслов в условиях накопления и развития логико-философских и дискурсивных практик, расширения информационных возможностей общества, усложнения форм и способов мышления, применение которых остро необходимо и индивидууму, и обществу» [16, с. 7].

Определяя основные когнитивные механизмы национального семиозиса, И.Е. Фадеева и В.А. Сулимов относят к ним: 1) концептуализацию (построение логико-философских концепций мира), 2) метафоризацию (освоение мира через систему чувственных и художественных ассоциаций, образов), 3) типизацию (понимание мира как системы сходных по своему проявлению ситуаций, повествовательных единств (историй), качественных смысловых повторов). Особая роль при этом отводится информационным (или идеационным) источникам национального семиозиса, благодаря взаимодействию которых осуществляется «система трансцендентальной связи смыслов бытия с глубинными национальными символическими смыслами» [16, с. 7–8].

В настоящее время растущий интерес к мультикультурной постмодернистской литературе со стороны культурологов и литературоведов [6, 7, 10] связывается с появлением большого количества образцов «синкретичного», «гибридного» текста, созданного на стыке различных направлений и культур. Наряду с понятием «мультикультурная литература» [11], исследователи активно используют и смежные с ним: «поликультурный текст» [9], «иноэтно-культурный текст», «литература пограничья» [12] [5], «транскультурная литература» [5], «кросс-культурная литература» [11] и др., которые также свидетельствуют о разнообразии, синкретичности и синтетичности художественного мультикультурализма.

Как отмечает И.В. Козлик, «особенный и богатый материал для исследования проблемы мультикультурализма предоставляет и постсоветское культурное пространство. Его изучение позволяет выяснить сложный характер взаимодействия глобализации, литературы и литературоведения в соотношении с многочисленными трансформациями западной «модерности», рассмотреть конкретные проявления в мировом литературном процессе «детерриториализации», «гибридизации», «транскультурации», «креолизации», «полилин-

гвизма», «коммерциализации», «канонического контрдискурса» и других распространённых проявлений культурной глобализации, а также связанные с определёнными эпистемологическими моделями («критический космополитизм», «колониальность власти» и др.) альтернативные незападные варианты глобализации» [7, с. 42].

Важным свойством художественного мультикультурализма становится смысловая амбивалентность, позволяющая совмещать факты духовной и материальной культуры разных народов, специфику их нравов, обычая, миропонимания и образа жизни.

В прозе Каринэ Арутюновой, относящейся к так называемой постсоветской литературе, мультикультурная смысловая доминанта всячески способствует воплощению характерных черт национального семиозиса.

Художественные образы Каринэ Арутюновой также активно репрезентируют суммарное многообразие национальностей, диаспор и культур. С этой целью активно используется прием художественного микширования (от англ. to mix – смешивать), основанный на количественном многообразии и проявляющийся во взаимодействии разнородного: персонажей, отношений, характеристик, событий, поступков и т. п. Подобное соединение лежит в основе художественного мультикультурализма и предполагает такое суммарное многообразие культур, в котором соотношение образного «ядра» и «периферии» носит переменчивый и во многом хаотичный, мозаичный характер. И в то же время наглядно прослеживаются такие центральные, узловые макроконцепты, как «национальная идентичность», «историческая память», «судьба нации», «культурная среда», «судьба личности» и др.

Так, концептуализация в рассказах, передающих атмосферу киевского советского детства, осуществляется через систему образных воспоминаний. При этом структура макрополя «детство» обладает определенной концептуальной валентностью, то есть способностью образовывать значимые связи с другими макрополями, в которых различные семантические составляющие: «родные», «друзья», «школа» и др. становятся ведущими смысловыми микроконцептами. Концептуальная валентность свидетельствует о семантической активности поля, то есть о том, насколько часто его компо-

ненты вступают в ассоциативно-смысловое взаимодействие с компонентами других полей, образуя непрерывность семиотического пространства эпохи. Например, на фоне разноязычного киевского Подола возникает образ «девочки смешанных кровей»:

«Я тоже там жила, абсолютно русскоговорящая девочка смешанных кровей, – в огромном дворе с непохожими друг на друга соседями, – украиноязычными, русскоязычными, – с запада, востока, а еще, конечно же, с Подола, – это было великое переселение народов, – часть Подола оказалась в рабочей слободке, на окраине, на отшибе, но, боже мой, это тоже было хорошо, потому что все, что есть, оно уже хорошо для человека, пережившего войну и погромы...» («Любовь к чернозему») [1].

Этот типичный образ девочки из советского прошлого рождается на фоне яркого городского пейзажа, в котором в плане прослеживаются «этнокультурные знаки» социума: его традиции, быт, обряды (потому что за одним столом собирается вся наша огромная семья, да что там семья, все соседи, и соседи соседей, и их дети, и друзья детей) и праздники (еврейская пасха или русская):

«Весна в нашем городке – это сладкие перья зеленого лука и яркие пучки редиса в капроновых авоськах, это медленно проплывающие облака яблоневого цвета и гроздья цветущих каштанов под окном, это предвкушение нескончаемых праздничных дней, от пасхальных до первомайских, это радостное томление и пробуждение, и накрытые столы под старой акацией во дворе, и этот наиважнейший вопрос – что же раньше, еврейская пасха или русская? На еврейскую пасху всегда холодно, – говорит бабушка важно и прикрывает форточку, – хотела бы я знать, кто ей это сказал, – на еврейскую пасху всегда холодно и весело, потому что за одним столом собирается вся наша огромная семья, да что там семья, все соседи, и соседи соседей, и их дети, и друзья детей...» («В будущем году в Иерусалиме») [3].

Рассказывая о своем детстве, которое в основном прошло на улицах Киевского Подола, Каринэ Арутюнова особое внимание уделяет проблеме национальной принадлежности и самоидентичности. Дворовое пространство заполняется разговорами местных

старушек, которые, обсуждая всех соседей, не забывают упомянуть об их национальности:

«Если бог создал рай, то он населил его старушками, восседающими на лавочках у первого, второго и третьего подъезда. Эти старушки, кивающие головами в разноцветных платках, знают обо мне все, – что я “бабыхелина” внучка, что я уже “совсем выросла”, что вчера у нас были гости, что родители у меня не такие как все, что “они армяне”, что они, страшно сказать, “евреи”, – не слушай их, – сжимая мою руку, баба Хеля подымается по ступенькам, – ну, армяне, это так же непонятно, как индейцы, – я распускаю косы и издаю победный клич, – хей-о!!!! – недавно меня водили на “Винитувождьапачей”, после чего я решила, что интересней всего быть индейцем, индейкой, то есть» («Бульвар Петрова, 42») [2, с. 34].

В создании национальной культурной образности особую значимость приобретает инокультурное слово или фраза, которая в этом случае выступает как точка соединения «своего» и «чужого» языка:

«Я там жила и ходила в русский “садик” – по выложенной бетонными плитами дорожке через два палисадника, – дорогу я знала хорошо и сад любила и любила, когда всех рассаживали полукругом и читали сказку на украинском, – как правило, одну и ту же – про Ивасика-Телесика – мы знали ее наизусть и, раскачиваясь на стульчиках, с упоением вторили: «Телесику, Телесику! Приплинь, приплинь до бережка! Дам я тебе їсти й пити!» – в общем, других украинских сказок нам не читали, но я была хитрая, у меня была своя книжка со сказками – у меня их много было, и армянских, и русских, и украинских, и читала я их с одинаковым воодушевлением, и потому часто заменяла воспитательницу, Тамару Адамовну, жгучую брюнетку, отмеченную тяжеловатой страстной красотой...» («Любовь к чернозему») [1].

Возникают персонифицированные словесные образы – имена собственные, обладающие национальным колоритом (еврейская бабушка Роза – армянская бабушка Тамара – грозная старуха Ивановна с первого этажа):

Мин, ерку, ерек – царь, царевич, король, королевич, сапожник, портной – кто ты будешь такой? В то далекое лето я не задавалась этим вопросом. У меня было армянское имя, веселая еврейская бабушка Роза, которая шлепала по рукам и рассказывала забавные истории про погром и эвакуацию, армянская бабушка Тамара, которой тоже, несомненно, было что рассказать, а еще грозная старуха Ивановна с первого этажа. Через какой-нибудь месяц я сломаю руку и впервые переступлю порог школы, и вот тут-то узнаю о себе все. Всю мою ужасную подноготную про маму, папу, дедушку и бабушку.

Мин, ерку, ерек – армянский букварь останется раскрытым на злополучной странице, а история о правильном мальчике Онике войдет в золотой фонд прописных глупостей («Моё армянское лето») [3].

Вопрос национальной идентичности волнует автора не только в бытовом, повседневном плане, он разрастается до уровня социально-политического конфликта, когда речь идет о выживании целого народа, вынужденного пройти через глобальное уничтожение – Холокост, или Катастрофу. И в этом случае образы «своих» и «чужих» определяются темой исторической памяти, репрезентируются на фоне судьбы нации и выступают как воплощение социально-политического и культурного конфликта. Например, небольшое «стихотворение в прозе», как его определяет автор, звучит как побуждающая речь, в которой с целью сохранения своего народа содержится призыв к конкретным действиям:

Пусть будет дом, и сад, и достаток, и дети ходят в чистом, пусть выучатся – ничего не бойтесь, мы это проходили, – у дома посадите дерево – пусть это будет яблоня, пусть цветёт и даёт плоды – всё равно придут и срубят под корень, и пристрелят вашу собаку, даже старую и глухую, пристрелят или перережут горло – всё равно, пусть будет дом, яблоневый сад – и старая собака, и много детей, пусть рояль и книги, картины и ковры – нас предупреждали, но мы не верили: всегда находился свой и чужой, кто-то протягивал руку, а кто-то первым входил в опустевший дом и выносил – книги, картины, посуду, ковры – всё, что оставалось после, – так было, есть и будет, жизнь прекрасна, но кто говорит о вечности: всегда

найдётся тот, кто укажет путь убийце, кто захлопнет окно, когда вас будут убивать, сегодня вы сосед, завтра – жертва, сегодня вы – яблоня, завтра – её плод, – ничего не бойтесь: нас вырезали, душили, травили – мы прятались, мы учились прятаться и убегать, мы учились выживать, – пока наши дети учат ноты и разминают пальцы, эти тоже – разминают, они наблюдают – нет, не издалека, они всегда рядом, мы знаем их в лицо, иногда сидим за одним столом, а дети наши играют в одни и те же игры, – так было, есть и будет («Условия игры. Инструкция») [3].

В цикле рассказов «Желтое на черном» Каринэ Арутюнова, также разворачивая тему «национальной памяти», обращается к трагическим судьбам евреев, вынужденных существовать в Варшавском гетто. И в этом случае презентация печальных исторических событий представляется через призму индивидуальной национальной памяти:

«Курче – это я, Анишель Гофман, воспитанный мальчик в прошлогоднем гимназическом пиджачке, пальцы мои истосковались по чёрным и белым клавишам, а небо – по вкусу эклеров в маленьком венском кафе, каждый день я проигрываю гаммы и даже этюды по крытому клеенкой кухонному столу – там, в доме на Маршалковской, остался рояль моей бабушки, а на пюпитре – раскрытые ноты, это фуги Баха – интересно, кто касается сейчас отполированных временем клавиш, кто вытирает пыль; наш дом остался где-то там, в другой жизни, а в этой – есть эта маленькая комната и осунувшиеся лица родителей, и позорное чувство голода, и чужие, абсолютно чужие люди вокруг – даже не родственники, и спертый воздух уборной, и эта ночная улыбка моей – смеинно сказать – матери Шпринцы, и терпкий запах ее духов, и желтая звезда на маленьком черном платье» («Желтое на черном») [4].

Смыловые повторы (*Идет война, но люди остаются людьми... Война идет, но люди остаются людьми*) придают событиям повседневный характер:

«Идет война, но люди остаются людьми: немытые руки попрошаек – и Сенная с ее добрыми домами, театрами и ресторанами, с разодетыми дамами и их мужьями, не утратившими живости взгляда, – они ходят в театры и кушают с золота, и да-

ют на чай, они оглаживают холеные бороды и бритые щеки, они целуют дамам ручки и приподымают котелки в поклоне – они еще не отвыкли от хороших манер, они бранят детей за невыученный французский и расстегнутый воротничок, они покупают спокойствие и платят звонкой монетой; польские жандармы еще лебезят и кланяются, но уже подсчитывают и делят, а жизнь идет, и шьются новые платья, под оглушительные звуки музыки из “Эльдорадо” или “Фемины”, – и вежливы официанты, а кто не любит идти, для того спектакли по-польски – в “Одеоне” и конкурс на самые изящные ножки – в “Мелоди-палас”...» («Удачный день Зямы Гринблата») [4].

И на этом обыденном, каждодневном фоне возникает образ обыкновенного, типичного фашиста (*Курта, Ханса или Фридриха*), просто так, от скуки расстреливающего старого еврея:

«*Война идет, но люди остаются людьми – немец тоже живой человек: его душа жаждет праздника, он слушает оперетту и плачет от скрипки, ему надоели серые безучастные лица и детские ручонки над головами, ему надоели разборки между поляками и литовцами, он тоскует по фатерлянду и рождественским подаркам, по немецкой матери и своей белокурой фрау – он пишет письма, напивается вдрызг и становится особенно опасным, – и тогда маленький Зяма Гринблат, бегущий вдоль кирпичной стены, такой нелепый в штиблетах на босу ногу, с оттопыренными карманами и заросшим седой щетиной лицом, может стать удобной мишенью и небольшим развлечением для тоскующего по родине Курта, Ханса или Фридриха*» («Удачный день Зямы Гринблата») [4].

Особую значимость приобретает и национальная символика. Так, в рассказе «Волчок», представляющем собой одно распространенное осложненное предложение, центральным становится образ ханукального волчка, который в иудаизме символизирует четыре составляющие еврейского народа: 1) физическое существование; 2) «душу», которой является Иерусалимский Храм и жертвоприношения в нем: служение в Храме обеспечивало питанием души и тела людей, приносило изобилие в Страну Израиля, стимулировало духовный рост его обитателей, жертвоприношения очищали души людей от грехов, мешающих достойному существованию; 3) «мозг и

интеллект» народа – Тора; 4) совокупность всех этих составляющих, которая и образует еврейский народ как органическое целое [8].

Символ волчка в тексте рассказа приобретает обобщающее значение. Это символ времени, с помощью которого автор соединяет быт и традиции еврейского народа и его массовое уничтожение в лагерях смерти:

«<...>запусти волчок, пусть будет буква “тав” – таава, желание, жажды, тебе будет шестнадцать, мне – немногим больше, в переполненном вагоне у тебя начнутся месячные – как я узнаю об этом? – красным ты напишешь “дам”¹ на оконном стекле – впрочем, до окна не добраться, да и стекло давно выбито ветром, а дыра вкривь заколочена досками, – со стиснутыми коленками, в холодном поту ты доедешь до конечной станции, за которой только поля и глубокие рвы, – старухи обступят тебя, дыша тиной и пылью, – я назову тебя невестой, и ты войдёшь в микуэ – в первый раз, – произнесёшь благословение, но до того ты распустишь волосы, снимешь заколки и маленькие колечки, – ты примешь горячую ванну, а после окунёшься с головой – “барух ата адонай элгейну, мелех гаолам...”², ты будешь озираться, пытаясь отыскать меня в толпе, – запусти волчок, Шейнделе – звук льющейся воды успокоит тебя: вокруг много чужих, но и родных тоже – женщины, свекрови, золовки и дети, – где-то лают собаки, а цементный пол обжигает ступни, – запусти волчок, милая, и не плачь по косам – я буду любить тебя и такой, ты родишь мне сына, а потом дочь, мы будем жить долго и счастливо и умрём в один день – такой, как сегодня, – не бойся, родная, я близко, я не успею прочесть кадиши по своему отцу, я никогда не стану господином с тросточкой и косматыми бровями – рот мой забит глиной и песком, – потерпи чуть-чуть, милая: как птица чувствует приближение дождя, так орёл парит над жертвой, – сейчас будет буква “нун”, что означает – нецах³ [4].

В своем творчестве Каринэ Арутюнова касается не только проблем исторического прошлого, её также интересуют и современные

¹ Кровь (*иврит*).

² Благословение, которое произносит женщина перед омовением (*иврит*).

³ Вечность (*иврит*).

национальные проблемы. Именно поэтому одной из составляющих национального семиозиса становится образ современного репатрианта. Так, в сборнике рассказов «Пепел красной коровы» особо остро звучит проблема «чужеродности», связанная с отрывом от социокультурных корней и перемещением в другую, иноэтнокультурную среду:

«Пожилой араб, усаживаясь на перевернутый ящик, с нескрываемым сожалением поглядывает на меня, хлюпающую носом в холодильной камере супермаркета.

Нельзя тебе здесь, – произносит он и затягивается горьким глотком “боца”. Боц – для несведущих – если перевести с иврита дословно – грязь, но, вообще-то, кофе. Черный кофе, смолотый в пыль и залитый крутым кипятком.

Нельзя, – мысленно соглашаюсь я, опрокидывая ящик с порционными стаканчиками взбитых сливок...» («Молочная королева») [2].

Рассказывая о своей жизни на Земле Обетованной, находясь в поисках неких общих, универсальных сторон человеческой жизни, в попытке найти единство в различии, автор использует приём соединения гетерогенных культурных образов, которые рождаются на фоне разнородного, не смежного, хаотичного и противоположного, «высокого» и «низкого», «своёго» и «чужого» повтор:

«<...> мешая ультраортодоксов и хилоним, кошерное и трефное, прикладывая ладонь к выпуклости над лобком, заходясь от невыразимого, ты станешь следствием и судом, поводом и причиной, желанием и пресыщением, – возносясь уже чем-то эфемерным, освобожденным от веса, пола, правды, вранья, счетов за коммунальные услуги, диагнозов и приговоров, споров и измен, ты станешь аз и есмь, алеф и бет, виной и отмщением, искуплением и надеждой, семенем и зачатьем, победой и поражением, ямбом и хореем, резником и жертвой. ...» (Пролог к сборнику рассказов «Пепел красной коровы») [3].

Национальный колорит – «от тонкого росчерка до жирного мазка» – передаётся автором ярко и иронично:

«Израиль – страна чудес, – не уставала повторять моя тетя. Она приходила в детский восторг при виде сочной январской зелени, – пальм, кокосов, сверкающих автобусов, – огромному мрачно-

му арабу, швыряющему на весы груду цитрусов, на чистейшем русском языке она объяснила, как нехорошо обвешивать покупателей, тем более своих, – ну, вы понимаете, еврей еврея, – на что араб, просияв, ответил сложноподчиненной конструкцией, состоящей из весьма оригинально отобранных русских выражений, и что вы думаете, осталась ли в накладе моя дорогая тетя, сорок лет проработавшая инженером на советском предприятии?» («Исход») [3].

Метафоризация как один из ведущих приёмов Каринэ Арутюновой позволяет передать творческое, оригинальное мышление автора – это своеобразный «мир в тайне слов»:

«Да здравствует грусть, – армянская, еврейская, испанская, любая, – грусть, не переходящая в черную меланхолию, не угрожающая распадом химических соединений, гарантирующих само желание жить» («Да здравствует грусть...») [2, с. 45].

Метафорами проникнуты размышления автора о жизни, смерти и любви:

«Темой может быть мысль о смерти. Нет, не сама смерть, – всего только мысль о ней.

Или о любви. О дрожи, о предчувствии, о вселенской печали, которая после.

Просто мысль, за которой не у gnаться, не зафиксировать, не застолбить.

Повествование может быть линейным. Заунывным, как песнь акына.

Уходящим вглубь, развертывающимся как свиток, застывшим как глаза хасида на фоне разрушенной синагоги в местечке без имени, без истории, без будущего.

Либо раздувающимся от непомерного тщеславия и пустоты. Лопающимся как мыльный пузырь.

Итак, я сижу под тутовым деревом, перебираю янтарные четки» («Там, в тени тутового дерева») [2, с. 45].

Традиционные символы прирастают индивидуально-авторскими смыслами и придают размышлениям автора национально-культурное своеобразие. Например, на Востоке *персик* – это символ юности и бессмертия. В рассказе Каринэ Арутюновой

«Вкус персика» этот образ символизирует любовь, страсть и потаённую мечту:

«Вкус персика – это желание, которое никогда не исполнится.

Плодов не должно быть много, – только один или два. Влюбленный разомнет его чуткими пальцами и поднесет к твоим губам. Вдохни его, осязай, пробуй. Вкус его сладок, точно поцелуй, а аромат сводит с ума.

Пробуй его осторожно, – съеденный второпях, он забывается быстро. Нет ничего ужасней, чем груда персиков. Съеденных в одиночестве» («Вкус персика») [2, с. 56].

Таким образом, национальный семиозис прозы Каринэ Арутюновой формируется на основе мультикультурного и этнокультурного видения и репрезентируется на уровне художественного сознания автора. Процесс метафоризации является основой для создания индивидуально-авторских образов и демонстрирует особенности речевого мышления автора. При этом универсальные мультикультурные словесные образы, как правило, обладают концептуальными особенностями, а этнические словесные образы формируют определенный социокультурный этнотип. В рамках художественного мультикультурного пространства национальный семиозис становится особой системой, организованной посредством концептуализации, типологизации и метафоризации.

1. Арутюнова Каринэ. Любовь к чернозему [Электронный ресурс]. URL: <http://sho.kiev.ua/article-sho/134466>
2. Арутюнова Каринэ. Скажи «красный» : сб. М.: Астрель; СПб: Астрель-СПб, 2012.
3. Арутюнова Каринэ. Пепел красной коровы [Электронный ресурс]. URL: <http://coollib.com/b/246359/read>
4. Арутюнова Каринэ. Желтое на черном [Электронный ресурс] // Зарубежные записки. 2009. № 18. URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2009/18/ar6.html>
5. Бурцева Ж.В. Транскультурная модель якутской русскоязычной литературы: художественно-эстетические особенности : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Якутск: Якутский гос. ун-т, 2008.

6. Бушев А.Б. Диалог культур в вербальном и невербальном художественном тексте: образовательные импликации для мультикультурализма // Искусство и образование. 2013. № 4. С. 73–93.
7. Козлик И.В. Мультикультурализм и методологические проблемы литературоведения // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2009. №2. С. 41-58.
8. Рапорт Нохум-Зеэв. Тайна ханукального волчка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/200/rapoport.htm>
9. Подобрий А.В. «Межкультурный диалог» в русской малой прозе 20-х годов XX века. М.: Тезаурус, 2008.
10. Сулимов В. А., Фадеева И.Е. Современный текст: реальность сознания // Семиозис и культура: от реальности к тексту – от текста к реальности. Сыктывкар: Коми пединститут, 2011. Вып. 7. С. 5–10.
11. Тлостанова М.В. Проблема мультикультурализма в литературе США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000.
12. Тлостанова М.В. От философии мультикультурализма к философии транскультурации : учеб. пособие. М.: РУДН, 2008.
13. Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа : дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 2003.
14. Толкачев С.П. Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature/
15. Фадеева И.Е., Сулимов В.А. Культура в семиотическом измерении: русский семиозис в эпоху «пост» [Электронный ресурс]. 2012. URL: hischool.ru>userfiles/sulimov-fadeeva.doc
16. Фадеева И.Е., Сулимов В.А. Семиозис: субъективная антропология символической реальности : монография. СПб.: Астерион, 2013.
17. Шафранская Э. Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX–XXI веков : автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Волгоград, 2008.

Ю. А. Сарычев

«Новый человек» как социокультурный феномен XX века

УДК 008: 316.7

В статье излагаются аргументы об актуальности социокультурной постановки вопроса о «новом человеке», обозначается метод в подходах исследования о «новом человеке», сделаны попытки дефиниций некоторых понятий, связанных с предметом исследования статьи. Авторская исследовательская гипотеза заключается в попытке отыскания выхода из очевидной тупиковой общественной ситуации через постановку вопроса о «новом человеке». Задачей настоящей работы является исследование идейных предпосылок появления «нового человека» в социокультурном контексте России и Коми региона XX века, обусловленных работой по производству «нового человека» национальной антропологической машины.

Ключевые слова: «новый человек», «антропологическая машина», культурная ментальность, тексты и коды культуры, российская цивилизация, выводящие концепции.

Yuri Sarychev. “New man” as a socio-cultural phenomenon of the twentieth century

The article presents the arguments about the relevance of the question of the social and cultural "new man", refers to a method of approach the study of the "new man", attempted definitions of some concepts related to the subject of research articles. Author's research hypothesis is to try finding a way out of the apparent impasse over the social situation of the question of the "new man." The purpose of this work is to study the emergence of ideological prerequisites of the "new man" in the sociocultural context of Russia and the Komi region of the twentieth century, due to the work of the production of the "new man" of the national anthropological machine.

Keywords: “new man”, “anthropological machine” cultural mentality, texts and codes of culture, Russian civilization, carve concept.

Введение в проблему

Рубеж XX – начала XXI вв. обнажил социальные изменения глобального масштаба. Советский социалистический эксперимент общественного строительства по рецептам марксистской методологии закончился крушением социалистических государственостей и связанных с ними обществ. Марксистская идея общественного устройства реализовывалась в РСФСР–СССР на протяжении около 70 лет XX столетия и экспериментально-практически опровергла самоё себя. История свидетельствует, что советским строителям не удалось уничтожить общественно-экономическую категорию «деньги». Не уничтожив традиционную роль денег, советские госстроители не смогли избавиться от общественного феномена эксплуатации человека человеком внутри СССР. Многие исследователи склоняются к выводам о мутированном, но не исчезнувшем феномене эксплуатации в советском обществе, где эксплуататором выступила так называемая партийно-государственная номенклатура, а эксплуатируемыми – все советские граждане [10; 13]. С точки зрения внешнеполитических отношений распад СССР в 1991 г. ознаменовал собою окончание почти столетнего периода геополитической bipolarности, когда социалистическим обществам различного типа (интернационал-социалистическим, национал-социалистическим) противостояли либеральные общества рыночных демократий. Силою обстоятельств на смену доминировавшей почти всё XX столетие концепции агрессивного соревновательного противостояния социальных систем различной организационной природы пришли идеи их конвергенции, а затем и дальнейшего культурного глобализма, общечеловеческих ценностей, нового мышления [12]. У истоков теории конвергенции социальных систем различной природы стоял ряд исследователей, но пионером этого направления был наш земляк, выдающийся философ, социолог и культуролог Питирим Александрович Сорокин (1889–1968) [2]. В то же время следует отметить, что в практике выстраивания современного глобального мира снова обнаруживает себя конфликт-

ная природа исходных теоретических посылок, на которых предполагается устроение ожидаемого глобального мира, по отношению к личности. Таковыми в конечном счете оказались и прогноз Ф. Фукуямы о «конце истории» в ценностях либерализма и рыночной экономики, и предвидение профессора З. Бжезинского об однополярном мире под эгидой США [4], и теоретизирование профессора А. Дугина о евразийстве как четвёртой политической теории [14], – все упомянутые концептуальные варианты-обобщения остаются в рамках предвидения С. Хантингтона о современности как о реальности «войны цивилизаций» [27].

С другой стороны, следует отметить, что выдвигаемые конфликтные по смыслу теоретические модели мироустройства, похоже, всё менее поддерживаются в значительной массе составляющих общество индивидуумов. Тому свидетельство – движение хиппи в 60-х, 70-х гг. XX в. («*Make love, not war!*»), протестная молодёжная «Парижская весна» 1968 года, ненасильственное сопротивление граждан СССР попыткам реализовать сценарий ГКЧП в августе 1991 г. По-видимому, сходную тенденцию неприятия личностью иллюстрирует современное повседневно-бытовое нежелание многих украинцев или русских участвовать в боестолкновениях на Юго-Востоке Украины в 2014–2015 гг. [15; 21]. Теоретический аспект подобного – устраняющегося – поведения современной личности в отношении любого государства, не учитывая базовый интерес этой самой личности в собственном устойчивом развитии, также обнаруживает себя. К примеру, он звучит в работе Е. Сатановского, посвящённой исследованию феномена национальной идеи в контексте развития различных цивилизаций [23]. Таким образом, опыт развития различных обществ в XX веке – «самом кровавом из всех предшествующих двадцати пяти веков греко-римской и европейской истории» [24, с. 216], отмечен серьёзным неразрешённым противоречием: амбивалентная в своей структуре и шоковая по общему производимому на человека воздействию (в доминанте культурных образов Эроса–Танатоса) [27, с. 68], современная культурная ментальность развитых обществ продуцирует агрессивность общественных систем против собственного базового элемента – человека, что порождает явление социальной шизофрении (де-

реализация управляющих элит и дегуманизация, апато-абулия, массовое отчуждение людей от участия в общественной жизни) [9]. Опыт исследований свидетельствует, что ни один из предполагавшихся эффективными популярных общественно-инструментальных рецептов не смог предотвратить агрессивной самоистребительной и взаимоистребительной (международная военная) агрессивности человеческих обществ. Неуспешными в качестве миротворческих средств оказались и политические демократические преобразования, и попытки совершенствования систем образования в их современном виде, и развитие религиозно-нравственных средств гармонизации обществ, а также идеолого-экономический инструментарий капиталистического, коммунистического или социалистического общественного концептов. Также не возымели результата попытки поддержания прочного мира и гармонии в человеческой вселенной через научный, художественный, критический и подобный частный подходы [24, с. 215–216]. Налицо драма, а зачастую и трагедия существования человека в современном обществе [25]. В настоящей статье авторская исследовательская гипотеза заключается в попытке отыскания выхода из очевидной тупиковой самоистребительной общественной ситуации через постановку вопроса о «новом человеке». Попытка дефиниции «новый человек» для обозначения реального феномена общественной жизни, обладающего со противляемостью (резистентностью) по отношению к очевидно доминирующему суицидально-деструктивным общественным тенденциям, составляет цель настоящей работы. Задачей настоящей работы является исследование идейных предпосылок появления «нового человека» в социокультурном контексте России и Коми региона XX века, обусловленных работой по производству «нового человека» [29, с. 212] национальной антропологической машины [1].

Необходимость введения и обоснования понятия «новый человек» в круг понятий истории и теории культуры определяется потребностью объяснения парадоксально длящегося бытия человеческой цивилизации, несмотря на её очевидную столетнюю агрессивно-суицидальную культурную интенцию [24, с. 215–236]. По предположению автора, «новый человек» есть культурно-историческое понятие для обозначения феномена конкретно-исторической лич-

ности [22, с. 511–550], обладающей ценностями [21, с.6–16], которые позволяют ей реализовываться в созидающем труде, т.е. в создании «кодов культуры» и «текстов культуры» [26, с. 425] на основе полноты самореализаций индивидуума в социально-экономической, социокультурной и когнитивно-познавательной общественных практиках [27, с. 77]. Таким образом, фактом своей биографической самореализации, смыслом которой обнаруживается порождение новых «текстов культуры» и «кодов культуры», «новый человек» удерживает «прошитую» культурным ментальным негативизмом общественную систему от необратимого распада. Обращаясь к библейской мифологии, можно отметить, что «новые люди» есть своеобразные современные «праведники», ради бытия которых Господь удерживается от разрушения города, где они живут [5, Быт.18:22, Заступничество Авраама за Содом]. В данном исследовании это люди, чьи идеалы, система ценностей и созидательный труд удерживали от разрушения и развивали Коми региональное социокультурное пространство, т.е. задавали региональному социокультурному пространству динамику развития. Изучение соответствующего регионального историко-культурного биографического массива наводит нас на предположение о некоторых проявлявшихся в истории и культуре Коми региона «новых людях» и глубоком созидающем значении их активности для региона. В XIX в. таковым можно назвать коми и российского культурного деятеля Георгия Степановича Лыткина (1835–1907), обобщившего в своей монографии 1889 года «Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык» культурно-историческое бытие коми-зырян в его сочетании с типом православной русской цивилизации. Здесь также может быть отмечен последовательный энтузиаст и пионер промышленного освоения Тимано-Печорского района (будущего Коми региона) Михаил Константинович Сидоров (1823–1887). В XX в. «новыми людьми» Коми региона на основании неординарной персональной аксиологии и выдающегося созидающего труда могут быть названы: русский философ, коми-зырянский культуртрегер Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866–1926), исследователь Российского Севера и Печорского края, пионер организации приполярного сельского хозяйства Андрей Владимирович Жу-

равский (1882–1915), палеогеолог и педагог Александр Александрович Чернов (1877–1963). Следует назвать учёного-лингвиста и составителя первого алфавита языка коми Василия Александровича Молодцова (1886–1940). Также уместно упоминание коми поэта, переводчика, лингвиста финно-угроведа, доктора филологических наук, академика Финской академии наук Василия Ильича Лыткина (1895–1981). В этом ряду может быть назван руководитель Коми АССР на протяжении 22 лет (с 1965 по 1987 гг.) Иван Павлович Морозов (1924–1987).

Приведённые примеры конкретных исторических личностей, которых на основании вышеприведённой дефиниции предположительно возможно отнести к проявлениям «нового человека», не имеют задачи реализации некоторой исчерпывающей списочной полноты. Скорее это приглашение на известном нам историко-биографическом материале деятелей Коми региона убедиться в главных смыслообразующих основаниях феномена «нового человека»: неординарной мотивационно-аксиологической сфере данных личностей и основанного на ней созидательного труда. В связи с гипотезой «кризисное социокультурное пространство – стабилизирующая общественная роль “новых людей”» представляет интерес исследование комплекса идей, обусловивших само появление этих «новых людей». Современный итальянский философ Джорджо Агамбен (1942) является автором термина «антропологическая машина гуманизма», что может быть понято в широком смысле как комплекс идей, лежащих в основе воспроизведения человека-в-культуре [1]. В узком смысле «антропологическая машина» понимается автором настоящей статьи как совокупность идей людей и вещей, имеющая целью воспроизведение человека-в-культуре посредством формирования мотивационно-аксиологического пространства личности. Предшествовавшее «антропологической машине» Дж. Агамбена понятие «общественного производства человека» звучит у Ф. Энгельса (1820–1895) в его первом предисловии к работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (1884 г.). В этом предисловии к своей работе Ф. Энгельс упоминает о понимании феномена жизни как сферы производства средств к жизни и сферы производства человека-

ка [29]. Собственно, выработанные и обозначенные гуманитаристикой от Ф. Энгельса до Дж. Агамбена процессы «общественного производства человека» посредством «антропологической машины» позволяют перейти к рассмотрению интеллектуальных идей, к которым так или иначе вынуждена была отнестись (принимать или исключать) российская антропологическая машина XX в.

Носителем и хранителем, производящей сердцевиной этих идей, начавшей своё формирование в XIX в. российской антропологической машиной, явилась социокультурная группа интеллигенции [3].

Фундаментальное значение для складывания российской антропологической машины XX века возымела усвоенная русской интеллигенцией в XIX веке система философии и метод диалектического материализма Г.В.Ф. Гегеля (1770–1831). В XIX в. её фундаментальное влияние прослеживается к примеру в просветительской деятельности московского литературно-философского кружка (1831–1839 гг.), активности Николая Владимиrowича Станкевича (1813–1840), научной деятельности историка и философа Сергея Михайловича Соловьёва (1820–1879). В частности, в 29-томной «Истории России с древнейших времён» С.М. Соловьёва, имеющей этапное значение для развития отечественной исторической науки, обнаруживается явное влияние гегелевского диалектического метода [11] – идея духовного прогресса в истории, представление об истории (в данном случае истории России) как едином, закономерно развивающемся процессе. Несколько позже христианский философ и одна из центральных фигур российской философской науки XIX в., Владимир Сергеевич Соловьёв (1853–1900) обнаружил гегелевский философско-исторический метод диалектической триады тезиса, антитезиса, синтеза, выраженного в поэтапном саморазвитии единичного (идеи Бога) через стадию общественного материализма (как антитезис), в свой синтез – Богочеловечество. Это было сделано в одной из основных богословских и метафизических работ В.С. Соловьёва – «Чтениях о богочеловечестве». Цикл публичных лекций «Чтения о богочеловечестве» был прочитан В.С. Соловьёвым в 1878–1881 гг. в Санкт-Петербурге.

Определяющую для антропологической машины России XX века роль имели также взгляды материалистических диалектиков – Карла Маркса (1818–1883) и Фридриха Энгельса (1820–1895). Их метод диалектического и исторического материализма (марксизм) берёт своё начало от одного из наследовавших Г.В.Ф. Гегелю философских направлений – младогегельянства (левого гегельянства). Марксизм конфликтно-полемически отрицал гегелевскую диалектическую систему как идеалистическую и религиозный пиетет гегелевской школы. Марксизм исповедовал последовательный материализм, охватывающий область социальной жизни, метод материалистической диалектики, теорию классовой борьбы и всемирно-историческую роль пролетариата как творца нового коммунистического общества. Свидетельством глубокого влияния марксизма на российскую антропологическую машину явилась история российского революционно-демократического движения последней четверти XIX в. Отмеченное возможно проиллюстрировать на примере деятельности видного марксистского теоретика Георгия Валентиновича Плеханова (1856–1918), организовавшего в 1883 году в Швейцарии первую русскую пропагандистскую марксистскую группу. Также показательна социокультурная активность русского теоретика и практика марксистского толка Владимира Ильича Ленина (1870–1924). В 1895 г. им была организована контрапунктная для последующей истории России XX в. и её антропологической машины группа марксистских кружков Петербурга «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». Таким образом, одной из очевидных фундаментально-идейных составляющих антропологической машины России и её регионов XX в. стала философская диалектическая система Г.В.Ф. Гегеля, воспринятая российским обществом в XIX веке в экстремально-конфликтной конфигурации её собственных течений – изначальном гегелевском системно-диалектическом и конфликтовавшим с ним марксистским материально-диалектическим. Можно предположить, что для дальнейшей истории и культуры России опыт такого идейного заимствования теоретической конфликтности обернулся долговременным (на многие десятилетия XX века) воспроизводством архетипа жёсткой внутри-и-внешне социальной конфликтности: частей и целого, че-

ловека и общества, личности и семьи, группы и социума, личности и коллектива, социума и окружающей макросреды. Этот архетип конфликтности, острой борьбы был спроектирован антропологической машиной в мотивационно-аксиологическую сферу социализирующейся личности и россиянина, и советского человека. Возможно, как следствие, многие известные российские исторические личности и социальные группы устойчиво стремились к парадоксально-самоубийственному разрушению скреповой для собственного общества государственности, порывали с институтом семьи, вставали во фронту к российскому культурному процессу. Об этом свидетельствуют вся история русских революционно-демократических и советских правозащитно-диссидентских движений, а также влиятельные течения литературного процесса конца XIX – XX вв. В свою очередь, в ответ на такой социально-психологический стереотип поведения многих своих граждан российская государственность повела парадоксальную тотальную войну против собственных социальных групп и индивидуумов. Кульминацией данного проявления государственной организации стал опыт и история ГУЛАГа в СССР. Во внешнеполитических проявлениях та же самая «загруженность» российской антропологической машины противоречивыми конфликтующими частями гегелевской философской системы привела к тому, что «в битве под Сталинградом сошлись в смертельной схватке две школы гегелевской философии, надо полагать, не из-за разнотечений в трактовке параграфов его «Логики» [11, с. 7].

Следующей влиятельной идейной составляющей формировавшейся к XX веку российской антропологической машины воспроизведения человека можно отметить некоторые крупные идеи парапhilософии (околофилософии), активно захватывавшие умы европейского и российского общества в конце XIX – начале XX вв. Прежде всего это идеи и труды Елены Петровны Блаватской (1831–1891), представлявшие собой острую критику современной ей методологии и фактологии науки, а также практики религиозной жизни, – работа «Разоблачённая Изида» (1877) [6]. Другая крупная попытка Е.П. Блаватской в изложении комплекса позитивных принципов и положений грядущей новой всемирной интегральной науки

отражена в работе «Тайная доктрина» (1888) [7]. Дальнейшее влияние идей Е.В. Блаватской на российскую антропологическую машину обнаруживается сквозь всё XX столетие. Оно прослеживается в некоторых мыслях о необходимости новой синтетической науки К.Ф. Жакова, в работе и трудах группы Г.И. Гурджиева (1866–1949) и П.Д. Успенского (1878–1947). Также в исследованиях Александра Васильевича Барченко (1881–1938), осуществлявшихся в Петроградском Институте мозга и (по некоторым данным) в Специальном отделе при ВЧК ОГПУ Глеба Бокия [16, с. 72]. В поздней советской истории проводниками парапсихологического влияния на отечественную антропологическую машину явились многочисленные работы Н.К. и Е.И. Рерих, а также основанная С.Н. Рерихом в СССР организационная структура Международного центра Рерихов (с 1989 по 1993 гг.).

Наконец, необходимо отметить такую первичную базовую формирующую отечественной антропологической машины, как практические потребности выживания патриархально-феодального на тот момент российского социума в контексте общемирового скачка научно-технического прогресса, развивавшегося в Российской империи в XIX–XX вв. [8, 17, 19, 30].

Таким образом, общей особенностью сложившейся к XX веку отечественной антропологической машины явились парадоксальное сочетание её идейных компонент. Рационально-материалистические и технические концепты русской антропологической машины развивались при одновременном усилении произвольно-мистической, религиозно-догматической, замкнуто-фанатической её компонент. При этом нарастал отрыв идейного содержания русской антропологической машины от собственной национально-бытовой почвы [3]. Однако описанные выше Н.А. Бердяевым обстоятельства формирования русской антропологической машины представляются из наших дней односторонними, неполными ввиду ограничения естественно-временных, исторических рамок, в которых эти описания делались (историческая близость учёного-наблюдателя Н.А. Бердяева к оцениваемым событиям определила первую публикацию «Истоков» – 1937 год). Сегодня становится очевидным, что формирование и производительная работа

русской (российской) антропологической машины пришлись на форсированный, ОБГОНЯЮЩИЙ [18] отрезок времени российской цивилизации XIX–XX вв., что позволяет формулировать проблему русского «нового человека» и формировавшей его в XX в. антропологической машины (в широком и узком смысле) в категориях выводящих концепций.

1. Агамбен Дж. Открытое: Человек и животное. М.: Изд-во РГГУ, 2012.
2. Бадмаева М.В. П. Сорокин о возможностях и перспективах взаимодействия социокультурных систем в период кризиса // Вестник бурятского университета 2012. № 6. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/p-sorokin-o-vozmozhnostyah-i-perspektivah-vzaimodeystviya-sotsiokulturnyh-sistem-v-period-krizisa>
3. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж: YMCA-Press, 1955. URL: Библиотека Якова Кротова, http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1937_042_0.html
4. Бжезинский З. Великая шахматная доска: Господство Америки и его геостратегические императивы. М.: Международные отношения, 1998.
5. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета в русском переводе с приложениями. 4-е изд. Брюссель: Жизнь с Богом, 1989.
6. Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. Ключ к тайнам древней и современной науки и теософии. М.: Эксмо, 2013. Т. 1, 2.
7. Блаватская Е.П. Тайная доктрина: Синтез науки, религии и философии. Том 1. Космогенезис. Том 2. Антропогенезис. М.: Эксмо, Харьков: Фолио, 2014.
8. Вернадский В.И. Труды по всеобщей истории науки. 2-е изд. М.: Наука. 1988.
9. Витязев А.К. Социальная шизофрения. М.: Изд-во СГУ, 2007.
10. Восленский М.С. Номенклатура. М: Захаров, 2005.
11. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории / пер. А.М. Водена. СПб.: Наука, 1993.
12. Горбачёв М.С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. М.: Политиздат, 1988.

13. Джилас Милован (Djilas, Milovan). Новый класс: Анализ коммунистической системы. Нью-Йорк: Фредерик А. Прегер, 1961.
14. Дутин А.Г. Четвёртая политическая теория. М.: Амфора, 2009. URL: <http://www.russiapost.su/archives/23942>
15. И.П. Павлов: достоверность и полнота биографии / сост. Ю.А. Виноградов, Ю.Т. Голиков и Т.И. Грекова. СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2005.
16. О мобилизации на Украине. URL: <http://www.segodnya.ua/ukraine/mobilizaciya-v-regionah-na-bukovine-deficit-muzhchin-a-v-harkove-sotni-dobrovolcev-590330.html>
17. Игорь Гиркин пристыдил дончан за нежелание воевать. URL: http://joinfo.ua/politic/924189_Igor-Girkin-pristidil-donchan-nezhelanie-voevat.html
18. История СССР с древнейших времён до наших дней. Серия первая. Том V. Развитие капитализма и подъём революционного движения в пореформенной России / Институт истории АН СССР; ред. Г.Н. Пастернак. М.: Наука, 1968.
19. Кара-Мурза С. Советская цивилизация. М.: Эксмо: Алгоритм, 2011.
20. Ленин В.И. Развитие капитализма в России // Полн. собр. соч. 5-е издание. М.: Политиздат, 1970. Т.3.
21. Окин В.Г. Нравственная функция культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М.: Институт философии АН СССР, 1985.
22. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2010.
23. Сатановский Е.Я. Шла бы ты... Заметки о национальной идее. М.: Эксмо, 2014.
24. Сорокин П.А. Долгий путь : автобиографический роман. Сыктывкар: СЖ Коми ССР, МП «Шыпас», 1991.
25. Тульчинский Г.Л. Духовные итоги XX столетия и новый парадигмальный сдвиг. URL: <http://hpsy.ru/public/x3117.htm>
26. Фадеева И.Е., Сулимов В.А. Национальный семиозис и современная русская культура // Международный литературно-культурологический альманах-антология «История Совести». № 3–4. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2010.
27. Фадеева И.Е., Сулимов В.А. Семиозис. Субъективная антропология символической реальности. СПб.: Астерион, 2013.
28. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2007/2498>

29. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения : в 3 т. М.: Политическая литература, 1966. Т.3.

30. Ясперс К. Смысл и назначение истории : пер. с нем. 2-е изд. М.: Республика, 1994.

Р. В. Некрасов

**Древние культовые объекты северо-востока Европы
как художественно-пластические и сакральные
составляющие культуры этноса**

УДК 7.031

В статье анализируются культовые археологические памятники древности с точки зрения духовности, технологии изготовления, изобразительной (мотивы) и объемной композиции. Выявляются региональные тенденции в обозначенных аспектах.

Ключевые слова: сакральный смысл, деревянный идол, изображение, стилистические особенности.

R.V. Nekrasov. Ancient cult objects of the northeast of Europe as art and plastic and sacral components of culture of ethnos

Summary: In article cult archaeological monuments to antiquity from the point of view of spirituality, manufacturing techniques, graphic (motives) and volume composition are analyzed. Regional tendencies in the designated aspects come to light.

Keywords: sacral sense, wooden idol, image, stylistic features.

Древние культовые объекты северо-востока Европы, хранящие в себе многовековое богатейшее наследие и собственные уникальные черты, являются неотъемлемой частью культурного мира финно-угорских этносов. Эпоха глобальной урбанизации и изменение

образа жизни современного человека способствуют процессу асимиляции, растворению национальной самобытности в мировом культурном пространстве. Влияет на культурные артефакты и фактор времени – элементы традиционного искусства и культуры постепенно уходят в прошлое, унося с собой информацию о характерных для них духовных, эстетических и функциональных особенностях, что актуализирует научные исследования в этой области [6, с. 278].

Истоки традиционного искусства и культуры коми-зырян активно продолжали формироваться в средневековую эпоху. Кульминационным этапом развития считается Пермь Вычегодская, которую многие исследователи олицетворяют с колыбелью современной цивилизации народа коми. Те далекие века, пропитанные магией тайн, стали благодатной почвой для процветания языческих культов. Эти верования пронизывали всю жизнедеятельность человека (социальная, хозяйственно-трудовая, промысловая деятельность, жизненные циклы рождения, развития, смерти и т. п.) с природно-климатическими факторами и несли роль теоретической и практической грамоты, собранной в сакральном переплете устоявшейся мифопоэтической картины мира.

Объектами поклонений, символизирующими языческих богов, были идолы («кистуканы», «кумиры»). В «Житии святого Стефана, епископа Пермского», написанного Епифанием Премудрым в конце XIV века, содержатся довольно подробные сведения о языческих богах – покровителях охоты и рыболовства. «Богов олицетворяли идолы – изображения родовых и племенных божеств из дерева, камня или металла, которым пермяне поклонялись и приносили жертвы: шкурки пушных зверей («или соболи, или куницы, или горностая, или лисицы, или медведиа, или рыси, или белки»), а также «златное, или серебряное или медь, или железо, или олово»). В зависимости от значимости идолы почитались либо отдельными семьями, селениями, либо населением целой округи» [7, с. 13–14]. А вот как объяснял этнографам данный культурный феномен семидесятидвухлетний Г. И. Чувыров из с. Деревянск Усть-Куломского района в 1977 году: «У чуди, рассказывают, была своя вера, не такая, какую ввел Стефан Пермский. Делали, оказывается, разных

идолов из дерева, не то в виде человеческой фигуры, не то еще как. Потом у них были своеобразные попы (кудесники, шаманы). Они отпевали этих идолов и освящали их. После этого, если этим идолам хорошоенько помолиться, то они будто бы могли вылечить людей от болезней, оберегать от несчастных случаев, способствовать в создании хорошей семейной жизни. Идол как будто бы помогал и на охоте, чтобы улов был больше. Правда, я сам этих идолов не видывал» [9].

Основными материалами, из которых создавали языческих идолов, были камень и дерево. Деревянные идолы представляют собой обработанные с помощью топора и ножа части стволов хвойных деревьев (ель, лиственница, сосна), верхние части которых выглядят притупленными либо заостренными. В каждом из них прослеживаются антропоморфные признаки с очень грубо обозначенными (обобщенными) чертами лица. Порой голова стесана и на плоскости нанесены насечки, обозначающие глаза, нос, рот. Такие изваяния находят крайне редко, поскольку дерево недолговечно и плохо сохраняется.

Ярким примером каменного идола является зырянский бог Каменная баба – хорошо сохранившееся природное изваяние высотой около 1 м, вывезенное из района реки Вычегды в конце XVIII века генерал-губернатором Вологодской губернии А.П. Мельгуновым. В настоящее время зырянский идол установлен во дворе Симоновского корпуса Архиерейского двора в историческом центре Вологды и является экспозицией Вологодского музея-заповедника [8].

Сделанные идолы устанавливались в освященных (священных) местах – святилищах – и использовались для общения с потусторонним миром, миром духов для моления о благополучии. Их забадривали жертвоприношениями. «Древние коми-зыряне освящали и ставили дома, в священных местах, в своих угодьях предметное олицетворение своей веры – идолов – и молились им. Приносили в жертву соболей, куниц, белок, домашнюю скотину, а также золото, серебро, медь, железо. В праздничные дни в честь богов зыряне на лыжах отправлялись в гости верст за 100, за 200 и пили с друзьями «сур» (пиво)» [1, с. 17].

Некогда были популярными пещерные святилища. На сегодняшний день средневековое Припечорье оставило исследователям

археологические памятники – древние пещерные святилища, представляющие значительный интерес для реконструкции духовной культуры населения этого края. «Постоянное использование пещер в Припечорье для совершения языческих обрядов, по археологическим данным, прослеживается уже начиная со второй половины II тыс. до н. э. Долгое время были надёжно укрыты от взглядов постороннего человека в глубинах печорской тайги и в горах Унъинская и Канинская пещеры на верхней Печоре и Унье, Эшмесская пещера на среднем Тимане, гrot Арка на р. Подчерем, Адакская пещера на Усе» [4].



а

б

Рис. 1. Культовые предметы: а – прорезная бляха. VII–VIII вв. Крылатый человеколось стоит на ящере. Р. Ухта. Бронза, литье, 9,2 x 6,7 см. Государственный исторический музей [3]; б – изображение зооморфов с человеческой личиной на серебряном изделии в увеличенном масштабе. Унъинская пещера. Бронза. Верхняя Печора [2, с. 257]

В число атрибутов жертвенного инвентаря древних святилищ входили вещи из повседневного обихода (кусочки ткани, кожи, посуда, монеты, медные пуговицы и т. д.) и изделия, специально изготовленные, например литые и штампованные фигурки с образами, сочетающими антропоморфные и зооморфные черты (рис. 1). В культовых целях на серебряных изделиях процарапывались различные изображения (граффити). В числе прочего повсеместно в спек-

трех находок присутствуют артефакты промысловой тематики – костяные и кремневые наконечники стрел и кости животных.

Уникальной находкой средневековой археологии северо-востока европейской части России являются Эшмесские идолы. На почетный возраст найденных памятников указывают данные радиоуглеродного анализа – 1000–1100 лет. Несмотря на десятивековую выдержку, они сохранились в очень хорошем состоянии. Один из идолов представляет собой мужскую фигуру с выраженным признаком пола (рис. 2). Объемный монолит фигуры изготовлен из уплощенного куска дерева высотой около 120 см. Голова деревянной скульптуры идола имеет круглую форму, без моделировки черт лица. Слегка вытянутое прямоугольное туловище не имеет рук, ноги укорочены.



а

б

Рис. 2. Эшмесские идолы. X–XI вв. н.э.: а – экспозиция отдела истории НМРК. Фото автора, 2013 г.; б – Ухтинский краеведческий музей.
Фото О.А. Сизоненко

Другой антропоморфный идол создан из цельной части ствола дерева и имеет очертания цилиндрического столба высотой около 140 см, верхняя часть которого заострена в форме конуса. Ниже конуса вырезана одна крупная личина, под которой расположены на одном уровне ещё две спаренные личины, более мелкие. Еще ниже сделано несколько зарубок. Трактовка черт лица дана условно – щёки и глазные впадины показаны одной плоскостью, рот не отмечен.

По предположению А.М. Мурыгина, стилистические особенности многочисленных граффити на серебре, параллели эшмесской деревянной антропоморфной скульптуры уводят нас в мир северных народов – ненцев, северных хантов, нганасан, энцев, селькупов, приенисейских эвенков, то есть народов заполярной и приполярной зон Евразии. На этом основании Эшмесскую пещеру можно считать памятником однородной группы населения, в элементах духовной культуры которой обнаруживается тесная связь с племенами крайнего севера Евразии.

Также привлекают внимание культовые предметы малой пластики. Одним из самых загадочных, аналогов которому нет в республике, является деревянный резной экспонат, изображающий человеческую фигурку (рис. 3). Высота объемной фигурки – 6,3 см. Древний ваятель умело вырезал фигурку человека в эпоху расцвета изобразительного искусства населения крайнего северо-востока Европы, придав ему реалистичные черты. У статичного идола четко выражены голова, нос, глазные впадины и рот. На голове резной элемент, возможно головной убор. По мнению искусствоведов, подобные предметы не только удовлетворяли эстетические потребности людей, но и, по их представлениям, могли обладать магической силой.

В целом идолы из собраний музеев Республики Коми имели преимущественное распространение на крайнем северо-востоке и располагались на местах ритуальных жертвеников. Несмотря на глобальную христианизацию Коми края, проводимую в XIV–XV вв. миссией Степана Пермского, языческое поклонение различным идолам на Севере сохранилось довольно долго, а в некоторых ареалах оно известно и поныне, потому что любой человек, общество

закладывают в почитаемую им веру или религию священный, сакральный смысл.



Рис. 3. Древний божок. V–VI вв. н. э. Экспозиция отдела истории НМРК.
Фото Алексея Зрячева

Кратко резюмируя вышеизложенное, можно отметить, что «изучение древних видов искусства и культуры, в которых отражаются истоки традиционного мировосприятия наших далеких предков, имеет большое значение для современной жизни этноса, поскольку способствует расширению знаний о своем культурном наследии, а следовательно, способствует повышению этнического самосознания. Анализ, возрождение, сохранение и популяризация этой информации, несомненно, представляют собой очень важную задачу» [5, с. 71]. Рассмотренный материал иллюстрирует статически целостную, исключительно устойчивую тенденцию технологических и эстетических традиций коренных этносов седой древности. При этом базовым компонентом, регламентирующим творческий потенциал создателей материальных и духовных ценностей, являлись мировоззренческие установки. Консервативная система художественных особенностей в неразрывной связи с высокой сте-

пенью сакральности придавала творениям промысловую направленность в изобразительных мотивах, обобщенную стилиованность зоо- и антропоморфных черт, монументальность. В выборе средств гармонизации преобладали симметрия и статичность.

1. Жаков К.Ф. Этнологический очерк зырян // Живая старина. СПб., 1901. Вып. 1. С. 3–36.
2. Зырянский мир // Очерки о традиционной культуре коми народа. 2-е изд., испр. и доп. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 2004.
3. Историко-культурный атлас г. Ухты: научно-популярная литература / ред.-сост. И.Д. Воронцова. Ухта, 2009.
4. Мурыгин А.М. Чудские древности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artlad.ru/magazine/all/2007/4/130/140> – Загл. с экрана.
5. Некрасов Р.В. Древние виды искусства в контексте воспроизведения первобытно-общественного сознания // Финно-угорский мир. Саранск: МГУ им. Н. П. Огарева, 2014. № 3. С. 71–75.
6. Некрасов Р.В. Космогенез в мифологии древних коми-зырян // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 278–280.
7. Савельева Э.А., Королев К.С. Пермь Вычегодская // Жизнь национальностей. 1996. № 4. С. 13–16.
8. Сова В. Тундровый «сфинкс» [Электронный ресурс] // Республика – 2008. URL: <http://www.gazeta-respublika.ru/article.php/7661> – Загл. с экрана.
9. Фрагмент текста со стенда экспозиции. Национальный музей Республики Коми, отдел этнографии.

ФИЛОЛОГИЯ

С. И. Берневега

Путевой очерк: художественно-публицистические особенности жанра (на материале очерков Виктории Ивлевой)

УДК 316.77

Статья посвящена анализу функционально-смысовых типов речи как средства выражения образа автора и особенностям употребления художественных элементов в путевом очерке. Публицистическое начало проявляется в стремлении журналиста дать факты в их социальном заострении, выразить своё отношение к поднимаемой проблеме, опираясь на систему художественно-публицистических образов.

Ключевые слова: функционально-смысовой тип речи, образ автора, путевой очерк, художественные элементы.

S. I. Bernevega. Travel essays: artistic and journalistic peculiarities of the genre (based on essays of Victoria Ivleva)

This article analyzes the functional and semantic types of speech as a means of expression of the author's image and features the use of art elements in the travel essays. The specifics of publicism manifested in pursuit of the journalist to give evidence in their social sharpening, expressing his attitude to raising the problem of relying on a system of artistic and journalistic images.

Keywords: functional-semantic type of speech, an image of the author, the travel sketch, artistic elements.

Виктория Ивлева работает с жанром очерка, который прошёл долгий путь становления и развития. Со времени возникновения очеркового жанра изменились цели и задачи, которые ставят перед собой публицисты. Так, в начале XIX века очеркисты знакомили российскую общественность с жизнью на Западе; в эпоху Ф.М. Достоевского размышляли на тему будущего России; в советское время акцентировали внимание на строительстве новых городов. Перед очеркистами в конце XX века стояла более сложная задача – выявить острые проблемы России и наметить основные пути их решения.

В конце XX столетия в публицистике наметилась тенденция к смешению жанров. В отношении очерка вопрос смешения жанровых границ стоит наиболее остро, так как для данного жанра характерна двойственная природа (художественное и публицистическое начала). При этом современный очерк вобрал элементы других жанров журналистики. В очерке наиболее ярко проявляется один из ведущих процессов современной публицистики – усиление личностного начала.

Проблему автора в художественной литературе обосновал В.В. Виноградов [4], позднее к исследованию проблемы автора в поэзии и в публицистике обращались такие учёные, как Л.Я. Гинзбург [5], М.И. Стюфляева [15]. Вообще в журналистике проблема определения газетного жанра, роли автора в журналистском тексте не решена и содержит множество точек зрения, о чём говорит большое количество исследований учёных. Попытка определить теорию и методологию жанров журналистики представлена в работах М.Н. Кима [7], А.А. Тертычного [16]; изучению стилистики газетного очерка посвящены работы Г.Я. Солганика [14], Л.М. Майдановой [10], Л.В. Ассуировой [1], В.И. Конькова [8]; вопросы структурной организации очерка и композиции подняты в работах Т.А. Беневоленской [2], Л.М. Майдановой [9]. Тем не менее многие аспекты в исследовании остаются неизученными. В первую очередь это касается языка и стиля очерка.

Именно в очерке в наибольшей степени проявляются особенности индивидуального стиля журналиста. Авторская воля при создании текста обнаруживается по преимуществу в тщательном отбо-

ре факторов, которые несут знание о герое и помогают выстроить характер.

Очерки В. Ивлевой резко выделяются на фоне прессы конца XX века. В отличие от публикаций многих авторов, её публикации характеризует яркое проявление личностного начала. Материалом для исследования послужили газетные очерки В. Ивлевой, опубликованные в 2006–2007 гг. в «Новой газете». Выбор издания обусловлен тем, что «Новая газета» является воплощением того, за что Международный институт прессы сражается каждый день – свободы слова и права журналистов делать свою работу без оглядки на политическую власть или её представителей» [НГ]. В публикациях В. Ивлевой представлена современная социально-политическая и духовная жизнь страны конца XX столетия во всех её сущностных проявлениях.

Нами выбран для анализа цикл газетных публикаций, посвящённых странам СНГ, – «СССР: продукт после распада». Поскольку публикации (15 очерков) посвящены уже свершившимся событиям, журналист имеет дело с неким итогом или результатом, ему легче определить общественную значимость темы. Как пишет сама В. Ивлева, «в стране, в которой никогда ничего не происходило, начинали происходить события; история, которая совершается на твоих глазах» [НГ]. Тогда эти события были самыми актуальными и интересными. В одном из интервью В. Ивлева сказала о том, что побудило её создать цикл очерков о странах бывшего СССР: «...в искусственную коробочку советской жизни властно постучалась и зашла жизнь со всеми своими плюсами и минусами: с трупами, смертями, с волной свободы, счастья – как тогда казалось. И ты ощущал себя нужным, востребованным оттого, что можешь показать это другим» [НГ].

Выражение образа автора в очерке тесно связано с наличием в нём функционально-смысловых типов речи, в выборе которых, по мнению Л.В. Ассуировой, «проявляется своеобразие индивидуальной речевой манеры журналиста» [1, с. 78]. Функционально-смысlovой тип речи – это своего рода «модель коммуникации» [13]. Цель и намерение определяют тип изложения в тексте, несущем определённую информацию, а тип текста – функционально-

смысловый тип речи, т. е. речевую форму. Лингвистическая традиция выделяет три функционально-смысовых типа речи: повествование, описание, рассуждение. Любой текст реализует определённую задачу, и в зависимости от стоящей перед автором цели можно говорить о том или ином преобладающем типе речи в его сочинении.

Повествование в очерках В. Ивлевой можно считать главной частью авторской монологической речи. Как отмечает Г.Я. Солганик [14, с. 143], стилистические функции повествования разнообразны, связаны с индивидуальным стилем, жанром, предметом изображения. Повествование создаётся в очерках В. Ивлевой из содержательных элементов информационного сообщения:

«Азербайджан. Население 8 млн 400 тыс. человек. 1 литр молока стоит 1 манат, 1 кг мяса – от 3 до 5 манатов, батон – 0,2 маната. 1 манат равен 30 рублям. Средняя зарплата за 2006 год – 135 манатов» (НГ. 2006. № 73. Азербайджан).

Аналогичными справками начинается каждый очерк, что позволяет типизировать структуру цикла. Такого рода статистическая информация об описываемых странах помогает читателю полнее получить представление о предмете изображения. Но повествование может состоять из элементов публицистики: мнения, оценки, комментариев, лирических отступлений. В очерках В. Ивлевой представлены комментарии как известных политиков и бизнесменов, так и местных жителей.

Например:

«... добная старушка Тереза, работающая непонятно за какие деньги администратором в вечно пустой спитакской гостинице, добавила:

- Вика-джан, люди у нас хорошие, только вот устали они от безделья, а нужно, чтобы уставали от усталости. Пойдём, кофе сварю тебе» (НГ. 2006. № 73. Армения).

Безусловно, точно переданная речь героев позволяет читателю представить собеседников автора. Повествовательный тип предложения в тексте акцентирует внимание на активных действиях, процессах, порядке протекания действий. Глаголы здесь, в отличие от глаголов в описании, всегда эмоциональны, они в полном объёме передают свойственные им лексические значения.

«...и так, в обличье скромного продавца галош, я зашла на ковровую фабрику и попросила посмотреть, как ткут ковры. И мне разрешили, и с радостью провели по цеху, и даже посадили на низенькую скамеечку, и показали, как обматывать натянутую нитку основы и заязывать узелок...» (НГ. 2007. № 45. Туркмения).

Преобладающим типом повествования в текстах В. Ивлевой является событийный. В данном отрывке простые предложения, входящие в состав сложных, по типу сказуемого являются неопределённо-личными. Таким образом, внимание автора и читателя сосредоточено на действии, производитель которого остаётся в тени. При этом отдельные свойства производителя действия отмечены ситуацией, обстоятельственными словами (*с радостью, на низенькую скамеечку*), а также лексическим значением глаголов-сказуемых (*разрешили, провели, посадили, показали*). Наличие сложных предложений не лишает речь динаминости: в данных примерах употреблены глаголы прошедшего времени со значением действия, сменяющего другое (*зашла, попросила, разрешили*), при этом все явления описываются в одной временной плоскости. Перед нами актуализация действия и определяющие действие дополнения и обстоятельства.

В текстах В. Ивлевой достаточно часто можно обнаружить интимизацию, средствами которой являются модальные слова и частицы (*казалось бы, как бы, может*), формы, присущие разговорной речи (*подохну, залезли*) [СОШ, с. 178] и др. С помощью интимизации автор – свидетель, очевидец описываемых событий – призывает читателя принять участие в его размышлениях.

В. Ивлева повествует от 1 лица, являясь участником событий. Она сообщает о фактах, «пропуская» их через себя, события изображаются «изнутри». Такое повествование имеет несколько разновидностей: в анализируемых очерках это повествователь-исследователь. Автор на месте действия изучает факты, беседует с людьми и на глазах читателя реконструирует события, вырабатывает оценку. Очеркам В. Ивлевой свойственен репортажный стиль изложения, то есть предлагается наглядное представление о том или ином событии через непосредственное восприятие журналиста-очевидца, образ автора чувствуется почти в каждой строке.

Анализ примеров свидетельствует, что творческая индивидуальность журналиста проявляется и в особой манере письма, и методах подачи информации, и тематических ориентациях, в особенностях авторского мировосприятия, наконец в выбранной журналистом роли. На этой основе и возникает образ автора. При этом мировоззренческие взгляды автора выражаются через систему оценочных суждений, нравственные представления, идеи.

Отношение журналиста к предмету изображения подвижно, изменчиво: автор то строго объективен, то лиричен, то описывает или рассуждает, даёт общий или крупный план, изображает события динамично или статично [12, с. 83]. Повествование пронизано авторскими эмоциями:

«... Я стою у кирпичной тюремной стены и пою со всеми «Ще не вмерла Украина». Я путаю слова, да и просто и не знаю их – но это не важно, важно, что она не вмерла, и я радуюсь этому вместе со всеми и плачу вместе со всеми <...> Я понимаю, чувствую, я знаю – мы же братцы, ужасные братцы и никого на свете ни у них, ни у нас ближе нет и не будет» (НГ. 2006. № 75. Украина).

Текстам В. Ивлевой свойственно использование присоединительных конструкций (частое употребление присоединительного союза *и*), а также, как и в этом примере, пауз (обозначена многоточием), которые интонационно подчёркивают стоящие после них слова, передают интонацию живой эмоциональной речи. Динамичность повествования достигается наличием однородных членов предложения (*радуюсь, плачу, понимаю, чувствую, знаю*), расположенных по принципу градации.

Итак, повествование В. Ивлевой событийное, динамичное, пронизанное авторскими эмоциями. Практически всегда повествование построено от первого лица, и очеркам это свойственно, так как характерно утверждение подлинности излагаемых фактов. Повествование от 1 лица становится средством выражения субъективного восприятия действительности при документальном изображении событий.

Очерки, как правило, требуют разных видов описания. У В. Ивлевой оно всегда детально и подробно. Автор указывает на незначительные на первый взгляд детали, выходя на широкое

обобщение (общее–частное): «Деревья казались чёрными от висевших на них траурных лент. Гробы пронесли по всему городу до кладбища, вдоль дороги стояли крестьянки с тяжёлыми лицами. Помню одну – на ней была чёрная кофта с птицами из люрекса, а в высоко поднятых руках тётка держала маленький, почти игрушечный детский гробик, обшитый чёрными кружевами» (НГ. 2006. № 73. Грузия).

Как правило, объектом наблюдения становится подвижный предмет, тогда возникает динамическое описание, для которого характерно перечисление действий: *пронесли, стояли, держала*. Главной особенностью динамического описания является то, что в нём актуализируются глагольные формы, то есть обращается внимание на качественный аспект мира (действия, смена состояния и т. д.). Динамичность описания в очерках достигается однотипностью синтаксических конструкций, чётко выдержаным параллелизмом синтаксической структуры очерка. В этом отрывке возникает образ горя, который является сквозным образом цикла. Так, сначала автор даёт общий план (формы множественного числа существительных и глаголов: *деревья, гробы, лент; казались, пронесли*), а потом чётко обозначает деталь: *помню одну*. Такой принцип описания (общее – частное) типичен для В. Ивлевой. Статического описания в её очерках практически нет, как и нет места номинативным предложениям. Интонацию живой речи придаёт отрывкам употребление разговорной лексики: *тётка, пятнышко, гробик*.

Также в данном тексте используются причастия *обшитый, висевших*. Употребление причастий характерно для текстов книжного стиля, но в данном контексте, например, причастие *обшитый* относится к слову *гробик*, которое имеет стилистическую помету – уменьшительное.

Подобные сочетания придают тексту экспрессивность и одновременно являются способом выражения авторского отношения к описываемому – сочувствие к тем, кто переживает горе и учится жить по-новому.

Ярким примером описания по принципу *частное – общее* является комментарий к фотографии, размещённой в последнем очерке цикла «СССР. Всем спасибо. Все свободны ...»:

Комментарий к фотографии, на которой изображена пекарня:

«Так пекут хлеб в России <...> В Грузии его пекут по-другому, а в Таджикистане – по-третьему. Хлеб пекут в Эстонии и Молдавии, Узбекистане и Латвии, Киргизии и Азербайджане – и тоже как-то по-своему.

Наше бывшее пространство больше не заполнено семикопеечными половинками чёрного и тридцатикопеечными батонами, однаково продававшимися во всех булочных империи <...> Ничего, казалось бы, уже не держит нас вместе...» (НГ. 2007. № 53. Всем спасибо. Все свободны...).

Все предложения в данном отрывке являются односоставными (неопределённо-личные) и полными. Сказуемое *пекут* в форме настоящего времени 3 лица выражает значение множественности, позволяет обобщить. Этот контекст – метафора, с помощью которой автор делает вывод из своих поездок: жизнь в Советском Союзе сделала нас всех похожими в привычках и в быту, нам всё ещё легко понимать друг друга. А хлеб (символ жизни) теперь каждый называет по-своему и печёт по-своему – и никому не мешает, что он у всех разный (*по-другому, по-третьему, по-своему*).

Как верно отмечает К.М. Накорякова, «именно в описании наиболее непосредственно проявляются особенности эмоционального склада автора» [11, с. 133].

В работе «Типология жанров: методический аспект» Л.Г. Фещенко отмечает, что рассуждение не свойственно путевым очеркам [17, с. 49–54]: чаще рассуждение встречается в фельетоне, статье и корреспонденции. Однако этот функционально-смысловой тип речи представлен в текстах В. Ивлевой. Наличие рассуждения говорит об «аналитичности» путевого очерка. Рассуждение представляет фрагмент событийного мира таким образом, что «выявляются разного рода логические отношения между отдельными компонентами этого фрагмента» [3, с. 48]. Цель – найти выход из сложившейся ситуации, найти правильное решение какой-то задачи, поэтому часто в предложениях встречаются риторические вопросы, усиливающие выразительность речи. В текстах В. Ивлевой довольно часто абзацы могут начинаться или заканчиваться вопросом:

«И вечером за чашкой чая Дама расскажет, как девочкой ходила по ташкентским госпиталям петь и плясать раненым <...> В гостях у Дамы случится ещё один певец и сочинитель <...> Певец ходит в старой ковбойке, у него очки с приделанными дужками, он работает где-то курьером – но это не имеет никакого значения.

А что имеет значение?» (НГ. 2006. № 88. Узбекистан).

Вопросительные предложения в очерках В. Ивлевой всегда занимают сильную позицию в тексте. Функции таких конструкций – композиционная и воздействующая. В газете широко распространены вопросительные предложения в композиционной функции. К ним относятся:

1) вопросы, стоящие в начале абзаца и обозначающие его тему:

«<...> я подумала ещё: Может, это и хорошо, что мы такие совсем-совсем разные? И идеально для них – не держаться за прошлое, пытаясь его реанимировать и приспособить к новой жизни любыми путями, а просто двигаться вперёд, наполняя ветром паруса?» (НГ. 2007. № 10. Эстония);

2) вопросы, стоящие в конце абзаца и оформляющие переход к теме следующего абзаца:

«Мы молчим – а что я могу им сказать, этим трёпаным жизнью старикам? Я смотрю на них, на свернувшихся калачиками собачек <...> и понимаю, что это я и моя страна в ответе за нищую старость двух братьев» (НГ. 2007. № 32. Литва);

3) вопросы, стоящие в конце текста:

«Я только одного не поняла: почему пластиковые фрамуги должен устанавливать директор консервного завода – неужели другого, более достойного места ему в этих когда-то бешеных, а ныне совсем унылых бессарабских степях не нашлось?» (НГ. 2006. № 77. Молдавия).

Довольно часто очерки В. Ивлевой заканчиваются вопросами, которые выражают значение императива и имеют общий характер вывода.

В таком функционально-смысловом типе речи, как рассуждение, используются вводно-модальные слова; условно-временные, уступительные и причинно-следственные связи; отношения противопоставления и сопоставления. Характерная модель оформления

фрагмента текста представлена следующим образом: тезис – доказательство (аргументация) – вывод (заключение, обобщение). Часто такая модель реализуется в рамках классического абзаца. Собственно рассуждение может быть представлено как эксплицитно, с лексическими сигналами причинно-следственной связи, так и имплицитно, когда связи обнаруживаются на логико-смысловом уровне. Рассуждение строится путём утверждений и отрицаний, противопоставлений и сопоставлений.

Рассуждение В. Ивлевой субъективно и эмоционально: «Когда-то нас учили в школе, что Киев – мать городов русских. Как бы так сошлось, чтобы стал он матерью городов украинских и соединил их всех. Отличный вариант, между прочим!» (НГ. 2006. № 75. Украина).

Если говорить о преобладающем типе рассуждения в очерках В. Ивлевой, то это практическое рассуждение. Рассуждая, автор пытается сформулировать основную мысль, обозначить результат, к которому следует стремиться. С помощью рассуждений читатель получает объёмное представление о предмете изображения. В результате употребления модальных слов (*как бы*), разговорной лексики (*сошлось*) и разговорных синтаксических конструкций (*соединил их всех, между прочим*) возникает горькая ирония.

Рассуждения В. Ивлевой всегда соотносятся с фактами, примерами. Так, в текстах журналистки часто встречается такая разновидность вопросов, как дубитация, служащая для постановки проблемы и обоснования формы рассуждения: «Я не была в Эстонии почти пятнадцать лет, а приехала – и почти сразу вернулись комплексы советских времён: общее ощущение себя дурно воспитанным, несклепистым бегемотом среди предельно, можно сказать, патологически, вежливых упрямых улиток. Вернулись и мелкие заботы: а так ли села, встала, вытерла рот, взяла вилку и т. п. Не последнюю роль в этом, конечно, сыграло чувство вины и вечный вопрос: зачем, собственно говоря, мы залезли сюда?» (НГ. 2007. № 10. Эстония).

Дубитация является одним из способов установления контакта с читателем, которого автор приглашает принять участие в поисках ответов на поставленные вопросы. Таким образом, «высвечивание

тех или иных граней проблемы происходит как бы на глазах у читателя и при его участии» [13]. Рассуждения В. Ивлевой всегда заканчиваются обобщением и подведением итогов.

Таким образом, динамичность и непрерывное развитие – основные черты системы жанров журналистики конца XX столетия. Как известно, все жанры находятся во взаимодействии, дополняя друг друга, что проявляется на уровне языка и композиции текстов. С точки зрения жанровой принадлежности публикации В. Ивлевой являются путевыми очерками с элементами репортажа.

Для очерков В. Ивлевой характерно яркое проявление личностного начала. Им свойственны экспрессивность, эмоциональность, субъективность. В целом, стремясь установить контакт с позицией читателя, автор смело выражает своё понимание тех или иных событий, аргументирует, поясняет его, учитывая возможные вопросы и мнение адресата. Тип общения, характерный для журналистов «Новой газеты», предполагает активное участие адресата. Используемые автором средства и приёмы характеризуют читателя как личность, которую интересует окружающая действительность.

Образ автора наиболее ярко проявляется в выборе функционально-смысовых типов речи. Для очерков В. Ивлевой характерно событийное повествование (изложение событий в хронологической последовательности). Традиционно очерк требует разных видов описания. Доминирующим видом этого функционально-смыслового типа речи в очерках является динамическое описание, примеров статического описания в ходе анализа публикаций не выявлено. Отличительной особенностью путевых очерков В. Ивлевой является активное функционирование практического вида рассуждения: часто в текстах встречаются риторические вопросы, дубитация.

Несомненно, важную роль в выражении образа автора играют художественные элементы очерка: пейзаж, деталь, портрет. Функции пейзажных зарисовок разнообразны: они служат для описания места событий, для создания определённого фона, для обрисовки пути. В очерках В. Ивлевой наряду с перечисленными функциями пейзажные зарисовки являются средством раскрытия характеров героев. Все компоненты пейзажа в очерке расположены по принципу контраста, предполагающему противопоставление жизни *до* и

после распада Советского Союза. Этот приём способствует раскрытию основных идейных узлов цикла. Пейзажные зарисовки и портретные характеристики представляют собой сжатую фиксацию важных деталей, составляющих канву очеркового жанра.

Образ автора не только обуславливает сюжетное, композиционное развитие текста, но и формирует развёртывание идейных воззрений автора. Журналист уделяет большое внимание описанию моральных и этических принципов, на которых основано то или иное общество, а также описанию быта, обычая, традиций народов страны, в которой находился очеркист во время своего путешествия. При этом в очерках В. Ивлевой описание бывших республик Советского Союза строится на контрасте, который позволяет журналисту оценить степень самостоятельности пути каждой из республик.

1. Ассуирова Л.В. Риторические основы создания газетных жанров // Смелкова З.С., Ассуирова Л.В., Савова М.Р., Сальникова О.А. Риторические основы журналистики. М.: Флинта, 2002. С. 70–91.
2. Беневоленская Т.А. Композиция газетного очерка : пособие по спецкурсу. М.: Изд-во МГУ, 1975.
3. Валл А.В., Коньков В.И. Функциональные типы речи. Часть 1. Описание, повествование, рассуждение. М.: Академия, 2011.
4. Виноградов В.В. Язык художественного произведения // Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981. С. 283–399.
5. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974.
6. Ким М.Н. Структурная организация очерка // Ким М.Н. От замысла к воплощению: Технология подготовки журналистского произведения. СПб.: Издательство Михайлова, 1999. С. 95–99.
7. Ким М.Н. Очерк. Теория и методология жанра // Ким М.Н. Жанры современной журналистики. СПб.: Издательство Михайлова, 2004. С. 46–59.
8. Коньков В.И. Речевая структура газетных жанров. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.
9. Майданова Л.М. Структура и композиция газетного текста: Средства выразительности. Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1987.
10. Майданова Л.М. Стилистические особенности газетных жанров. Свердловск: Изд-во Свердловского университета, 1987.

11. Накорякова Н.М. Литературное редактирование. М.: Икар, 2006.
12. Одинцов В.В. Функционально-смысловые типы речи // Одинцов В.В. Стилистика текста. М.: Наука, 1980. С. 80–119.
13. Платонова О.В. Средства речевой выразительности // Виноградов С.И. и др. Культура русской речи. М.: Норма-Инфа, 1999. С. 264–280.
14. Солганик Г.Я. Очерк // Вакуров В.Н., Кохтев Н.Н. Солганик Г.Я. Стилистика газетных жанров. М.: Изд-во МГУ, 1981.
15. Стюфляева М.И. Человек в публицистике. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1989.
16. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.: Аспект-Пресс, 2000.
17. Фещенко Л.Г. Типология жанров: методический аспект// Функциональные разновидности русского языка : материалы XXX межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Стилистика. СПб: Изд-во СПбГУ, 2001. Вып. 24. С.49–54.

Е. Е. Бразговская

**Вербализация музыки (автоэкфрасис)
в современной композиторской практике:
когнитивно-семиотический аспект**

УДК:003; 78.1

Основной вопрос статьи связан с ситуацией, в которой порождение и восприятие современной академической музыки, отмеченной высокой степенью энтропии, происходит в контексте нескольких языков культуры. Анализируется сочинение Ольги Бочиной «Из-под купола». Внутренний «жест» музыки получает дополнительную репрезентацию в вербальном экфрасисе композитора и элементах перформанса (размещение музыкантов на сцене).

Словесно-визуальный иконизм – «другое пространство» музыки, благодаря которому уменьшается вероятность её интерпретации.

Ключевые слова: семиотика, музыка, экфрасис, межсемиотический перевод, полилингвальность, визуализация, иконизм.

Elena Brazgovskaya. Verbal ecphrasis in the modern practice of music composing:cognitive and semiotic dimensions

The main issue of the article is associated with a situation in which the composition and perception of contemporary classical music, marked by a high degree of entropy, takes place in the context of multi-language culture. Music has not ability to narrate or portray extra-musical realities. We analyze the work of Olga Bochikhina “Under the Copula”. The internal “gesture” of music gets the additional representation in verbal ecphrasis of composer and external visual performance (placement of the musicians on the stage). Verbal and visual iconic signs – it is an “another space” of music, thereby the probability of interpretation may decrease.

Keywords: semiotics, music, musical ecphrasis, interartistic interactions, culture multilingualism, , visual and music iconic signs.

...Думаю, что сейчас мы переживаем эпоху «вербальных» композиторов.

Ираида Юсупова

Картография исходных понятий

Основное направление этой работы составляют отношения между языками различной семиотической природы: континуально-образными и дискретными. Речь пойдёт о музыкальном экфрасисе. Рассматривать ли его как случай межсемиотического перевода-вербализации или как несопоставимо более сложную ситуацию, в которой семиосфера актуализирует свою имманентную полилингвальность?

Пресуппозициями ответа на этот вопрос станут следующие положения:

- никакой язык и текст культуры не могут существовать автономно, не получая интерпретацию в знаках других языков и текстов. Интерпретирующий перевод есть ведущий принцип и механизм семиосферы, её «двигатель», запускающий процессы смыслообразования и текстопорождения [8, с. 254, 268];

- выражение нашего визуального/слухового опыта связано с обязательностью лингвистической медиации: «<...> the role of language as a metalanguage for music remains essential <...> [17, с. 27]. Любые формы презентации образных систем (живопись, музыка, фотография) в слове рассматриваются как *экфрасис* [20, с. 265, 267; 24, с. 241];

- наибольшие «расхождения» между оригиналом и переводом связаны со случаями взаимодействия семиотически неизоморфных языков: вербализациями визуальных и слуховых образов. Здесь как результат возникает парадоксальная ситуация. На первый взгляд, следствием асимметрии языковых систем должна стать их непереводимость, однако это противоречит принципу организации культуры как семиозиса.

В центре внимания окажется вопрос о роли вербальных экфрасисов в восприятии музыкального текста. С этой точки зрения статья продолжает разговор о степени адекватности переводов музыки на вербальный язык и инвариантах межсемиотического перевода [1; 2]. Однако здесь материалом анализа становятся опыты вербального отображения музыки, выполненные самим композитором. В этом смысле они определяются как *автоэкфрасис*. Но с какой целью композитор не только актуализирует в слове замыслы текста и/или особенности своего музыкального языка [11; 12; 21; 22], но и в буквальном смысле пробует «перевести», «исполнить» свою музыку, пользуясь вербальными знаками? Опыты подобного автоперевода достаточно редки в творчестве композиторов. Ведь принято считать, что смысл текстов явлен в самих текстах. Казалось бы, достаточно слушать, оставаясь в пространстве одного языка – музыки.

Материал и методология исследования

Я обращусь к сочинению для инструментального ансамбля «Из-под купола» (2009), принадлежащему молодому композитору

Ольге Бочихиной¹. Структурной частью этого произведения, актуализированного в виде партитуры и существующего как потенция звукового исполнения², являются вербальные включения. Помимо заглавия («Из-под купола»), это развёрнутые комментарии автора в партитуре, касающиеся состава исполнителей, способов звукоизвлечения и др. Но самое главное – это экфрасис как описание-перевод музыки в словесную материю, выполненное самим композитором. Оно включается в программки, с которыми может знакомиться слушатель. Воспроизведу его полностью и в авторской редакции:

Из-под купола

Лишь эхо тех слов, задевая стропила,
Кружилось какое-то время спустя
Над их головами, слегка шелестя
Под сводами храма, как некая птица,
Что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

И. Бродский

Поводом к написанию новой пьесы послужила ситуация, в которой я представила себя под сводами храма, в центральной точке прямо под куполом. Мне показалось интересным метафорически передать два событийных плана. Вслушивание в бег своих мыслей, попытка расчистить пространство для тишины, расслышать свой собственный голос или, иными словами, звук внутри себя составляют как бы внутренний план – внутренние события. К внешним событиям следует отнести звуки, которые рождаются вокруг, в определенных пространственных условиях, то есть «из-под купола». Таким же образом, то есть «из-под купола», рождается звук гонга. Внешний план одновременно является конструктивной идеей сочинения. Звук, произнесенный вовне, тут же отражается и в трансформированном виде продолжает свою жизнь. Так же

¹ Послушать это сочинение можно на сайте: classic-online.ru. <http://classic-online.ru/ru/production/32012>

² Имеется в виду разделение на произведение, где в знаках закодирован авторский замысел, текст, декодирование-интерпретацию которого осуществляет слушатель. Произведение есть потенция текста, и, как и каждая потенция, оно может быть актуализировано в серии вариантов (исполнение, интерпретация слушателем).

как произнесенное слово не исчезает, но продолжает свое бытие. Подобным же образом рождается ощущение, что на сцене находится не десять исполнителей, но квинтет. Купол как бы удваивает звучание, делает его объемным. При этом совершается имитирующее движение по кругу, звуки рассеиваются по контуру купола, аналогично тому, как мысли «ходят по кругу».

Ольга Бочихина

Я буду говорить о сочинении О. Бочихиной как о тексте культуры, создание и восприятие которого возможно исключительно в ситуации семиотической *полилингвальности*. Помимо языка музыки это слово, визуальный образ, язык жестов и даже тактильных ощущений. В этом спектре языки имеют различную степень эксплицитности. Оборотная сторона *звучящего* текста (его непосредственной материи) – слово, индуцирующее (порождающее) визуально-тактильные образы. Это «другое пространство» музыки, её имплицитная «подкладка», обеспечивающая возможность коммуникации между композитором и слушателем.

В таком контексте невозможно говорить о музыке в рамках строго музико-важческого анализа. На первый план должен быть выдвинут когнитивно-семиотический аспект её восприятия.

Для музыкаологии семиотика и когнитивные исследования – по-прежнему, скорее, маргинальная область, нежели методологический приоритет. Однако музыкальный текст, как и любой текст культуры, не может интерпретироваться только внутри своего «материнского» языка. Понимание музыки невозможно внутри неё самой, без экстрамузыкального контекста, который включает референциальную рамку текста (отображаемый фрагмент реальности, понятийную зону, возникающую в сознании в момент артикуляции звука и др.), семантические связи с другими текстами культуры (музыкальный, литературный и др. виды интертекста), общий интеллектуальный контекст эпохи. Метаязыковой и метатекстовый механизм восприятия музыки – та аксиома познания, от которой следует отталкиваться. Иными словами, дискурсивной средой для создания и восприятия музыки становится пространство вербально-визуальных образов. Оно актуализируется или как «внутренняя»

речь композитора/слушателя, или в виде экфрасисов, формально отделившихся от звуковой материи, однако сохраняющих с ней неразрывную связь. Неизбежный вопрос о степени адекватности музыки и её экфрасиса¹ не отменяет метаязыковую и полилингвальную природу восприятия.

Сочинение музыки как полилингвальный акт

Возвращаюсь к основному вопросу: почему О. Бочихина делает *вербальный* экфрасис структурной частью *музыкального* произведения? Почему описание музыки включается в программки концертов, чтобы слушатели могли предварять или сопровождать словесным текстом звучание музыки²? Так ли необходимо сказать: «Поводом к написанию новой пьесы послужила ситуация, в которой <...>»? Я намеренно не задавала этот вопрос самому композитору. Не сомневаюсь, что получила бы ответ, но, во-первых, отсроченная рефлексия автора вряд ли будет адекватна первичному импульсу. А именно он и ценен. Здесь интересно семиотическое объяснение феномена языкового синкетизма – ситуации, где композитор говорит со слушателями не только на языке музыки.

Ответ на вопрос, почему для О. Бочихиной столь значимым становится экфрасис, напрямую будет вытекать из стилистики современной академической музыки. В частности, это знаковые черты композиторов «новой музыки» [3] – направления, к которому принадлежит и «мой» композитор. «Новая музыка» отмечена рядом «уходов» от канонов так называемой классики. Хотя правильнее назвать их не уходами, а выходами в парадигму иного мышления и восприятия, где не артикулируются и не рассматриваются как значимые принципы прежних музыкальных эпистем.

¹ Подобным же образом эту проблему формулирует В. Мартынов: «В какой степени содержание слухового опыта может быть переведено на язык визуального опыта?» [10, с. 163].

² «Текст всегда печатается в программах, поэтому у слушателя есть выбор читать его или нет. Для меня не принципиально, как и когда он будет прочитан и будет ли прочитан вовсе. Просто для меня важно показать: я хотела сказать об этом, а дальше слушатель может не согласиться и подложить что-то свое». (Ольга Бочихина. Из личной переписки).

Прежде всего, это формальная организация текста. Вместо временнóй линейности фуги, сонатного аллегро, рондо и др. форм музыкальных нарративов мы имеем дело с движением звукового пространства. В нём нельзя выделить дискретные фрагменты. Оно, подобно ризоме, пребывает в состоянии бесконечного становления и необратимости. Потому «в музыке не должно быть никаких повторов, симметрий, ничего такого, что позволило бы нашему сознанию считать и сопоставлять» [20, с. 354].

Новые формы музыкального мышления не так явно, как прежде, основаны на принципе двойного членения, которым определяется сущность внутренней организации текста. Так, стилистические эпистемы в истории музыки отмечены, например, характером соотношения мелодии и гармонии. Теперь в звуковом пространстве нет артикулированной мелодии, но нет и прежнего понятия гармонии. Музыка в меньшей степени «делается звуками». На самом деле, её сущность – «Длительности, Напряжение и Отдых, Акценты, Интенсивность и Плотность, Атака и Тембр – всё то, что обобщается словом *Ритм*» [21, с. 40].

Мышление не линейно, а пространственно организованными звуками означает уход от метра и ритма как констант музыкального времени. Аметрическая музыка свободно прибегает к введению дополнительных длительностей, что отменяет понятие «размер»¹ и превращает упорядоченность ритма в «<...> тысячи накладывающихся друг на друга ритмов, сливающихся в общий ритм и в комплексы длительностей» [6].

Как же мыслить такую музыку? Для движущегося аметричного звукового пространства сознание должно создать рамку восприятия – систему координат, визуальный образ. Рамка (или локус) как «точка», обладающая координатами времени-пространства, – это контекст и прессупозиция человеческого существования. В равной степени рамки обеспечивают физическую и социальную жизнь индивида (границы личного пространства, вхождение в социальные

¹ О. Мессиан говорит в этом контексте о возможности различных «добавлений»: четвертой части длительности, трети длительности, половины длительности, удвоенной длительности, утроенной длительности и т. д. [12].

группы и др.). Когнитивные процессы (восприятие, познание, перевод, текстопорождение) также невозможны без опоры на рамки дискурсивных сред. Рама картины, первая и последняя графемы в вербальном тексте, границы личного интертекста – всё это различные примеры «начал и концов». Благодаря им человек, не растворяясь в бесконечности, обретает определённую степень «устойчивости» в физическом мире и пространстве культуры.

Музыка – один из самых сложных (для познания и восприятия) языков культуры. В качестве референтов отображения она выбирает различные виды движений: звуки природы, пространственные перемещения объектов, смены эмоциональных состояний и др. Сложность в том, что слушатель должен воспринимать звуковой рисунок движений («жестов») в отрыве от того, кто их совершает. Музыка создаёт особого рода коммуникативные ситуации, когда субъект движений словно вынесен за скобки восприятия. Отсюда и отсутствие в музыке дискретных знаковых образований, которые, подобно словам, обладали бы устойчивым ядром значений, уточняющихся в контекстах употреблений.

В актах восприятия музыкального текста происходит «достройка» референта: по траектории и характеру движения человек способен конструировать образ того, что движется. Это не так трудно в случае со звукоподражательными текстами, основанными на принципе иконической презентации¹. И это гораздо сложнее, когда звучит «чистая» музыка, «абсолютная» музыка, где за формой нет актуализированного следа «никакой сцены, никакого объекта, никакого факта», «никакого буквального содержания» [7, с. 187]. Вот откуда рождается мой тезис: композитор, работающий в области «абсолютной» музыки, может интуитивно или осознанно чувствовать необходимость рассказать о ней, создать рамку её вос-

¹ Точнее говорить о том, что музыка («программная») не столько говорит, например, об эмоциях, сколько создаёт условия для узнавания эмоций, побуждает слушателя испытывать или вспоминать прежде пережитые чувства. Причём, это не конкретные ощущения конкретного композитора/исполнителя/слушателя, а ощущения и эмоции как таковые, подобные универсалиям философии. Именно эту особенность музыки имел в виду С. Малларме, когда говорил, что поэзия может учиться у музыки «обозначать, не называя» (*ability to signify without naming*) [23].

приятия, увеличивая степень эффективности коммуникации со слушателем. И чем менее рамка восприятия выражена в самом музыкальном тексте (например, в нём отсутствуют знаки, позволяющие опознать текст в качестве определённого жанра, или дискретный звуковой рисунок замещается звуковыми «событиями»-«облаками»), тем чаще интерпретатор прибегает к вербализациям музыки.

Иными словами, при увеличении степени абстрактности музыкального языка возрастает степень вероятности того, что вербализации-экфрасисы станут частью музыкальной композиции. Но это означает, что мышление композитора становится полилингвальным. В отличие от билингва, «переключающего» свои языки в зависимости от обстоятельств говорения, композитор сочиняет, используя *неразрывность* звукового образа и слова, континуального и дискретного. Единицей мышления становится слово-звук, или звук-слово. В этом синкретическом образовании знаконоситель совмещает звуковой и вербальный планы выражения. Здесь вербальное есть оборотная сторона музыкального, а музыка – «другое пространство» слова. Не удивительно, что этот языковой синкретизм неизбежно становится основанием интерпретации музыкального текста¹.

Визуализация невидимого: музыка, слово, жест

В исходной идее «Из-под купола», которая определяется О. Бочихиной вербально, сразу же возникает и звуковой план. Для композитора вряд ли, как на этом настаивает А. Шнитке, есть разделение между планами «домузикального» и собственно музыкой [15, с. 65].

Музыкальный текст построен на механизме автореференции. Он обращён к пространству мышления того, кто мыслит, но это звучащее пространство. Отсюда стремление *расслышать свой собственный голос* <...> звук *внутри себя*. Мысль лишена цвета, однако идентифицируется по слуху, когда происходит *вслушивание в бег своих мыслей*. Резонируют две сферы: мысли *ходят по кругу*, и ана-

¹ По Ю. Лотману, бинарная структура, включающая иконический образ и вербальный индекс (непрерывное и прерывное), есть матрица культуры, способ хранения информации.

логично этому внешние звуки, родившиеся из тишины, *рассеиваются по контуру купола*, вновь становясь частью сознания. Мысль как невидимая субстанция обретает отчётливый визуальный образ: пространственность сферы ограничена кругом, но одновременно заключает в себе возможность бесконечного движения (по кругу).

Дискретность словесного знака позволяет индексировать (назвать) желание *расчистить пространство для тишины*, услышав своё внутреннее «я». Но обратная сторона вербального индекса – знак, балансирующий между иконизмом и символизмом, попеременно принимающий соответствующие обличья. С одной стороны, за словом *купол* стоит понятие-представление о вогнутой поверхности полушария, что позволяет помыслить самого себя под куполом. С другой стороны, культура ассоциирует со сферой-куполом Небо, обнимающим собой всё земное и так говорящей о переходе изначального идеального Единства (Бога) в проявленность материального. Симбиоз иконического и символического образов оживает, получая визуализацию, в звуковой материи¹. Благодаря когнитивным возможностям слушателя мысль становится *телом*.

В акте восприятия языка музыки преодолевает временну́ю природу, расширяя свои репрезентативные возможности: линейные последовательности звуков получают атрибут пространственности. И речь здесь не о структурации и уплотнения звукового пространства, как это происходило, например, в полифонии барокко, а об иконическом образе, представляющем геометрию сферы. Степень отчётливости этого образа достаточно велика, поскольку для его создания используются не только риторические приёмы языка самой музыки, но и риторика, связанная с процессом её исполнения.

Вновь вернувшись к вербализованной интенции композитора как пространству *предмузыки*: «я представила себя под сводами храма, в центральной точке прямо под куполом». Что это за ситуация с точки зрения акустики? В этой точке человек физически ощущает невозможность абсолютной тишины. На фоне молчания внешнего пространства звучит внутренний голос. И далее этот звук позволяет

¹ Этот семиотический процесс запускается даже в том случае, если речь идёт о восприятии только вербального текста: купол мы видим внутренним зрением, в сознании возникает и образ звука.

различить неопределённые звуковые контуры в том, что ранее казалось внешней тишиной. Мир не допускает отсутствия звука: тишина мира есть в действительности его *немолчный*, никогда не останавливающийся *напев*, фон как пресуппозиция и одновременно зеркало для других, актуальных звуков:

*Звук, осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...* (О. Мандельштам [9, с. 39]).

Знак мысли – это звук, родившийся из тишины сознания и транслирующий, отражающий самого себя во внешнее пространство «из-под купола». Знак мысли – это повторяющиеся осторожные (стаккато) «тикающие» репетиции, переходящие от инструмента к инструменту. Их выдыхает гобой, шепчет виолончель, шелестят скрипки и ударные. Мысль действительно «ходит по кругу», оставаясь всё время в начальной точке, в предчувствии будущей определённости. Границы круга подобны пульсирующему пространству. Звук «внутри» (мыслеобраз) эхом отражается в звуке внешнем, чтобы затем, в свою очередь, самому повторить внешнюю звуковую волну. Вся композиция подобна картинке с порхающим эхом, где уже невозможно определить, что изначально было означаемым, а что означающим, что причиной, а что следствием. За эхом как имитационным повторением – свет судьбы другой Эхо – нимфы, лишённой возможности озвучивать собственное «я», обречённой исключительно на повторения чужих голосов.

Сферическое пространство мы наблюдаем внутренним зрением, *представляя* себя под куполом храма. Геометрическая линия (идея круга и отражений) здесь имеет приоритет над цветом и светом. Оттого в языке композитора в качестве нулевого знака – регистровое, тембровое и динамическое единство-постоянство. Звучат инструменты без фиксированной или со строго закреплённой звуковысотностью (том-томы, гонги, бонги, рейнстик). И даже те, которые обладают амплитудой колебаний по высоте (струнные, духовые), звучат в одном регистре и практически на одном звуковысотном уровне (в интервалах от секунды, терции до квинты). В качестве примера – фрагмент партии гобоя:



Или композитор намеренно выводит эти инструменты за пределы «привычного» звукоизвлечения. Так, пианист использует палочку средней жёсткости (или жёсткую), извлекая звук непосредственно из струн рояля. Амплитуда динамических оттенков также зафиксирована: *ppp*

Как следствие, картина лишается атрибута цвета. Сравним с возможностью использовать регистр, тембр и динамику в качестве ненулевых знаков. Высокий регистр «освещает» аккорд, приближая его к белому цвету, растворяя в бесконечности. Наоборот, смещение гармонии вниз «затемняет» звучание. Помимо этого, окраска звука различна у фортепиано, органа, вибрафона, ансамбля струнных или духовых. Динамика также усиливает или ослабляет интенсивность цвета [21, с. 41].

В окружении и кружении серии идентичных звуковых событий («тикающих» репетиций) требуется нечто зафиксированное, точка опоры в бесконечности. Ею становится гонг. Возможно, это именно то «слово», которое остановило бег мыслей и, отзвучав, не исчезло, но переместилось вовне, продолжив своё бытие под куполом. Подобно этому, говоря о Маятнике, совершающем бесконечное вращение под сводами Консерватории Науки и Техники в Париже, У. Эко вводит понятие геометрической точки, не имеющей площади, благодаря чему она становится единственным неподвижным абстрактным локусом Вселенной:

«<...> наверху, где он был к чему-то привязан, на другом конце воображаемого бесконечного продолжения нити, в высоту и вдаль, за пределами отдалённых галактик, – находилась недвижимая и непреложная в своей вековечности Мертвая Точка» [16, с. 12].

Звук гонга отделяется от самой ситуации (человек под куполом, человек, созерцающий пространство мысли), обретая собственную историю. Но собственную историю имеет и основной персонаж этой музыки – репетиционное звуко-ритмическое событие.

Его пространственные перемещения от инструмента к инструменту подобны натуральному резонансу звучащих тел:

«Если я сильно ударю нижнее до на фортепиано, то через несколько секунд услышу последовательно и очень четко <...> другое до, более высокое, чем первое (это октава), затем соль (это квинта). Если я имею слух более тонкий, я слышу затем ми (это терция), наконец, очень музыкальные уши слышат си-бемоль и ре (септима и нона). Лично я достаточно сильно слышу вдобавок фа-диез (увеличенную кварту) и очень слабо ля-бемоль (малую сексту). Затем следует множество высоких гармоник, не различимых на слух, но которые мы можем предположительно услышать в полном резонансе там-тама или большого колокола в соборе» [11].

Конец нарратива – аккордовая последовательность рояля, осторожно поднимающаяся вверх, к куполу, растворяющаяся в пустоте ферматы вплоть до полного исчезновения – точки, где сознание перестаёт различать внутреннее и внешнее, где ухо окончательно изымает звук из семиозиса тональности и метра (аналогов земного притяжения).

Семантику «круга» слушатель наблюдает не только внутренним зрением (ментальная визуализация). Круг – это ещё и актуальное размещение музыкантов на сцене, отмеченное в партитуре¹:

Musicians are placed in according with the following order

GROUP V

Violine II / Piano / Gong

GROUP IV

Percussion

GROUP I

Flauto / Violino I

GROUP III

Clarinetto / Cello

GROUP II

Oboe / Viola

Так внутренний «жест» музыки проступает во внешней визуальности исполнения.

¹ Olga Bochikhina. Unter der Kupel Hervor.

Музыкальный текст в нимбе визуальности

С когнитивно-семиотической точки зрения О. Бочихина работает как полилингвальный композитор, создавая музыкальный текст с опорой на репрезентативные возможности спектра языков культуры. Музыка неразрывно связана с вербализацией в эфрасисе, элементы перформанса (размещение музыкантов на сцене) также воспроизводят её «жест»: круг или, как в «Часах Шагала», циферблат.

В контексте сказанного покажется странным (спорным?), что я воспринимаю «Из-под купола» как текст, принадлежащий пространству современной *абсолютной* музыки. Какие основания для этого? Репрезентируются два метафизических объекта: концептуальные идеи Бесконечности и Абсолюта как точки опоры, в которую Бесконечность может быть «свёрнута». Инструменты репрезентации – иконические образы-схемы. Звуковая геометрия сферы транслирует идею неостановимости круговых движений по внутренней поверхности ввиду отсутствия первой и последней точек. Звук гонга индексирует присутствие Абсолюта (*геометрическая* точка вне конкретного локуса).

Однако в отличие от практик Средневековья постижение концептов у О. Бочихиной не исчерпывается работой интеллекта. Создавая музыкальный текст, она говорит на нескольких языках культуры. Повторюсь: внутренний «жест» музыки проступает в вербальной «подкладке» и внешней визуальности исполнения, благодаря чему бесконечное Время и Абсолют получают чувственное воплощение.

Но так ли это необходимо самой музыке? При ответе на этот вопрос я вынесу за скобки семиотическую аксиому переводимости языков¹ и сосредоточусь на акте восприятия музыки. Займу позицию «обычного» слушателя, который не воспользовался комментарием композитора. Для него звучащее «из-под купола» пространство лишено конвенций языка ушедших эпох (знаков, индексирующих жанрово-композиционную структуру, фиксированный метр, тональность и др.). Эта музыка лишена также отчётливой икониче-

¹ Все языки семиосферы функционируют в культуре только благодаря переводимости на вербальный и другие языки. Асимметрия языков – одна из причин неадекватности межсемиотических переводов.

ской «похожести» на звучащие и движущиеся предметы физического мира. Она – приглашение к медитации, дверь в сознание, погружение в интроспекцию. Вот откуда высокий индекс её семантической неопределенности (энтропии). Может быть, именно этими обстоятельствами предуготована необходимость вербально-визуальной «подкладки» для современной абсолютной музыки? Синкетизм языков культуры (музыки, слова, театрального сценического жеста) позволяет сознанию визуализировать слышимое. Речь не только о возможности «видеть» музыку, но даже воспринимать её тактильно («гладкая» поверхность глиссандо и др.).

Синкетизм языков культуры – не что иное, как возможность свести текст к хотя бы относительно «управляемому формату» (У. Эко). И чем больше языков культуры использует композитор, тем эффективнее процесс создания/восприятия музыки:

«Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведенной в другую знаковую систему, обретает объем и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков. Пустоты заполняются в другой системе знаков и возникают в другом месте. Когда они заполняются, получается нечто более целостное – уже подобие самой мысли, которая, как известно, непрерывна, тогда как ее знаковое выражение дискретно. Результат каждый раз потрясает воображение» [17].

«Словесный нимб» (комментарий, авторский экфрасис) «ничего не меняет в самой музыке, но влияет на её восприятие: в необозримом спектре смысловых излучений, исходящих от музыкальной интонации, <...> слово именует музыкальный образ и тем самым конкретизирует ту сферу, куда устремлена фантазия композитора». Справедливости ради следует заметить, что «программы Мессиана, конкретизируя, обычно вызывают не меньше вопросов, чем если бы они отсутствовали вовсе» [5].

Действительно, комментируя «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», Оливье Мессиан выводит последовательность «субъектов», созерцающих Господа-Младенца в рождественских яслях. Так возникают Взгляд Духа радости, Взгляд Девы Марии, Взгляд Церкви Любви и др. По замечанию Мессиана, инструментом актуализации взглядов должен стать контекст звуковых риторических фигур:

это Время, Небеса, Тишина, Звезда, Крест. Однако сущность взглядов по-прежнему остаётся невыразимой и безличной. Идеальная природа тех, кто созерцает (Дух, Церковь), не позволяет «отделить» взгляд от субъекта взгляда. В примечаниях к пьесе «Первое причастие Богоматери» Мессиан говорит: это картина, где Богоматерь на коленях в ночи; над её чревом – светящийся ореол; она обожает свой плод¹. Но язык музыки не позволяет репрезентировать недвижимые объекты. И комментарий композитора может только указать на дорогу к состоянию, в котором свет, возникающий в темноте, ассоциируется с любовью. Так же и вербализация идеи текста в виде названий «Неосозаемые звуки мечты», «Отражения в ветре» (О. Мессиан) или «Часы Шагала», «Musica Sacrum» (О. Бочихина) позволяют лишь войти в состояние предчувствия этих идеальных событий.

Вербальный комментарий не снимает энтропию музыкального текста. Описания музыки – это, несомненно, способ её актуализации и возможность заглянуть в сущность («inside») музыкального текста. Но при этом любая вербализация – семиотическое приключение, исход которого носит *вероятностный* характер. Текст о музыке не становится в полном смысле окном в мир музыки. По крайней мере, стекло в этом окне непрозрачное.

Функция вербального экфрасиса в другом. Музыка создаёт звуковой образ, который непременно ищет себе бинарную пару – дискретный индекс. Так музыка сочетается со словом, которое ничего не объясняет, но *называет*. Однако употребление вербального знака также влечёт за собой рождение визуальной картинки: мы «видим» стоящее за словом понятие. Таким образом, сознание работает со сложным иконическим знаком, визуальность которого имеет звуковую и ментальную природу (внутреннее зрение). В итоге абстрактные концепты, о которых говорит абсолютная музыка, не столько проясняются, сколько получают атрибут интеллектуальной чувственности. И тогда «неосозаемые звуки мечты» становятся *осозаемыми* (правда, это касается звуков как знаков мечты, а не её самой).

В заключение несколько слов о том, как полилингвальность современной академической музыки приводит к изменению парадигмы, в которой музыка создаётся и воспринимается. Прежде все-

¹ Цит. по: [13, с. 69].

го, это необходимость говорить о музыке в контексте интеллектуальной истории [18].

Пресупозиции для анализа музыки – философия, литература, визуальные искусства, акустика звука в физике, физические концепции времени и пространства и многое другое. На «право» говорить о музыке претендуют также теория информации, теория коммуникации и семиотика. В частности, Т. Цареградская приводит список источников, позволяющих войти в мир Оливье Мессиана. Этот перечень составлен на основе ссылок и автоэкфрасисов самого композитора («*Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie*» и др. вербальные тексты автора). Здесь тексты по средневековой философии, теологии, культурологии, лингвистике, теории текста и стихосложению, физике, орнитологии, астрономии, эзотерике. Отдельную группу составляют литературные и музыкальные источники, живопись, природные ландшафты. И, конечно же, книга книг – Священное Писание [14].

В этом контексте неизбежно возникнет вопрос о необходимости создания междисциплинарной сетки понятий, позволяющих раскрывать природу языка Новой музыки [4]. В частности, с позиции когнитивной семиотики, уточню одно из положений о Новой музыке:

«Музыка становится имманентной и не нуждается в «оправданиях» со стороны других сфер деятельности человека <...> имманентная свобода – залог непреходящей ценности фундаментального искусства <...> [3].

Автономность музыки, то есть достижение точки, в которой её язык не нуждается в оправданиях-переводах на другие языки культуры (прежде всего, вербальный), можно только декларировать. Достичь этой точки нельзя. В абсолюте это грозит такого рода разрывом между звуковым восприятием и верbalным мышлением, за которым следует отказ от интерпретаций. Вербально-визуальная «подкладка» (оборотная сторона звукового образа) может принимать неактуализированные формы (образ в сознании композитора/слушателя) или актуализироваться в виде комментариев, экфрасисов, метафорических и символических названий текстов. Но она

обязательно возникнет¹, что говорит о невозможности «чистой» музыкальной мысли.

1. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как семиотическое приключение: Пятая статья цикла «Семиотика» за пределами аудитории // Филолог. Вып. 26 (2014). [Электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_26_554
2. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 30–47.
3. *Двадцать шесть предложений о Новой музыке*. [Электронный ресурс]. URL: <http://russiancomposers.ru/?lng=&about=121§ion=22>
4. Духи музыки; Презентация книги П. Булеза «Ориентиры» в клубе «Билингва». 11.01.2005. [Электронный ресурс]. URL: http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/2005_07/10.pdf
5. Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «божественного присутствия» // Израиль XXI. [Электронный ресурс]. URL: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm
6. Клод С. Беседы с Оливье Мессианом. Париж, 1968. [Электронный ресурс]. URL: http://classic-online.ru/uploads/000_books/200/180.pdf
7. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000.
8. Лотман Ю.С. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2010.
9. Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990.
10. Мартынов В. Зона орпх поsth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2011. 288 с.
11. Мессиан О. Вечная музыка цвета. URL: <http://musstudent.ru/biblio/81-music-history/376-olive-messian-vechnaya-muzyka-tsveta.html>
12. Мессиан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1994. С. 9–18. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4095#_ftn6
13. Петрусёва Н.А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Пермь: ПГИИК, 2006. Ч. I.

¹ Об уникальной способности человеческого мышления – работать в режиме поиска аналогий (слова-образа) говорят и положения теорий ментальных пространств (mental spaces) и концептуальной интеграции (conceptual integration, conceptual blending) Жиля Фоконье и Марка Тернера. См. [24].

14. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М.: Классика-XXI, 2002.
15. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А.В. Ивашкин. М.: РИК Культура, 1994. С. 64–71.
16. Эко У. Маятник Фуко. СПб.: Симпозиум, 1998.
17. Юсупова И. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой для журнала «Музыка и Время». URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>
18. Agawu K. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford University Press, 2008. – 352 p.
19. Kerman J. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Harvard University Press, 1985. 255 p.
20. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1992. 320 p.
21. Messiaen O. Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Т. I. Paris, 1994.
22. Messiaen O. Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Т. III. Paris, 1996.
23. Tarasti E. Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin-Boston: Gruyter, 2012. 480 c.
24. Turner, M. Fauconnier, G. Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. Vol. 10. № 3.

А. А. Вахотин

Особенности восприятия слов русского языка различной длины в условиях шума

УДК: 81'23, 81'342.3

Статья отражает результаты экспериментов по восприятию слов русского языка различной длины в условиях белого шума. Анализу подвергается ряд признаков слова как целостной единицы.

Дается иерархия их важности для восприятия, выявляются общие различительные черты механизмов восприятия слов разной длины.

Ключевые слова: восприятие речи, изолированное слово, перцептивные признаки слова, русское слово.

A. A. Vakhstin. Perceptive Peculiarities of the Russian Word in the Conditions of Noise

The article gives the results of experiments on the perception of Russian words of various lengths in the conditions of white noise, followed by the analysis of general word properties. As a result the article presents the perceptive significance hierarchy of the properties under study, and defines common and specific features of mechanisms of perception of words of various lengths.

Keywords: speech perception, the detached word, perceptive properties of the word, the Russian word.

Одной из наиболее влиятельных теорий в перцептивной науке является теория гештальтпсихологии, согласно которой воспринимаемый предмет в типичной ситуации анализируется не по составляющим его компонентам, а как целостный образ (гештальт) [18; 17]. Это означает, что данный объект воспринимается не как совокупность его составляющих частей, а как некий целостный комплекс [13, с. 92]. Критериями восприятия в таком случае являются некоторые обобщенные признаки, являющиеся существенными для предмета данного класса [12, с. 6].

Восприятие звучащей речи, будучи одним из компонентов перцептивной деятельности человека, естественно, функционирует согласно тем же правилам.

Восприятие слова имеет характер идентификации, то есть слияния воспринимаемой звуковой информации с эталоном, хранящимся в долговременной памяти. Если полученная информация соответствует информации из долговременной памяти, слово является опознанным. «Хранилище» эталонов именуется перцептивной базой языка [5, с. 15], или, по некоторой терминологии, перцептивным словарем [7, с. 64].

Сопоставление сенсорной информации и эталона происходит по определенным обобщенным признакам слова, которые являются существенными для указанного типа слов в данных условиях.

Наше исследование было направлено на определение признаков слова, которые оказались бы существенными для восприятия в условиях помехи, создаваемой белым шумом. Нашему анализу подверглись следующие признаки слова как целостной единицы: частотность слова, длина в морфемах, длина в фонемах, ритмическая структура, ударная гласная, часть речи, звонкий – глухой, твердый – мягкий, шумный – сонорный, смычный – щелевой, твердый – мягкий перед ударной гласной, начальный звук.

Для получения информации об особенностях восприятия слов различной длины слова были разделены на группы по длине в слогах: односложные, двухсложные, трехсложные, четырехсложные и пятисложные.

Для каждой длины нами была подготовлена программа, которая представляла собой три таблицы, сбалансированные по основным признакам слова. Это означает, что каждая таблица содержала в себе по возможности равное количество слов разного типа: одинаковое количество слов всех ударных гласных, всех типов ритмической структуры, всех частей речи и всех типов частотности (высокочастотные слова, частотные, среднечастотные, редкие и очень редкие).

Каждая таблица была записана профессиональным диктором в аудиофайл, после чего на нее был наложен шум в соотношении сигнал–шум 0 dB. Далее материал был представлен аудиторам. В эксперименте участвовали 32 человека разного пола и возраста, не обладающих специальной подготовкой, являющихся наивными носителями языка.

После получения результатов для последующего расчета аудиторы делились на две группы: в группу А входили аудиторы, показавшие более высокий процент правильного опознания, во вторую – более слабые аудиторы с точки зрения полученных результатов.

Далее к полученным реакциям была применена процедура дисперсионного анализа силы влияния, в результате которой были выстроены иерархии признаков на основе показателя силы влияния.

Кроме того, по каждому фактору была рассчитана степень его существенности с использованием F- критерия Фишера.

К сожалению, ввиду ограничения по объему мы не можем привести здесь полученные числовые результаты, так как их объем составляет 10 таблиц по 13 строк. Ограничимся лишь примером одной из них.

**Показатели силы влияния ($\eta_x^2 \times 100 \%$) и F-критерий
при восприятии односложного русского слова группой А
(существенные факторы выделены)**

Ранг признака в иерархии	Факторы восприятия	Показатель силы влияния ($\eta_x^2 \times 100 \%$)
1	Ударная гласная	3,34 %
2	Частотность	3,07 %
3	Длина в морфемах	2,17 %
4	Шумный – сонорный	1,73 %
5	Часть речи	1,47 %
6	Твердый – мягкий	1,34 %
7	Длина в фонемах	1,34 %
8	Звонкий – глухой	0,90 %
9	Твердый – мягкий перед ударной гласной	0,53 %
10	Начальный звук	0,36 %
11	Смычный – щелевой	0,21 %

Теперь обозначим несколько наиболее весомых выводов по нашим экспериментам.

Первое, на что хотелось бы обратить внимание, – это зависимость среднего процента опознания слов от длины в слогах. Полученные данные говорят о том, что чем длиннее слово, тем лучше оно распознается. Такие же наблюдения содержатся в работах А.С. Штерн [16, с. 134–135]. Такая же зависимость была обнаружена и на материале английского языка в диссертационном исследовании О.В. Байбuroвой, которое проводилось по той же методике,

что и наше исследование [1, с. 69]. Данный факт упомянутые учёные объясняют тем, что с увеличением длины слова увеличивается количество «поступающей на анализатор информации» [16, с. 133].

Вторым, хотя и вполне очевидным, но тем не менее важным выводом из наших экспериментов, является статус фактора «частотность» в механизме восприятия. Ключевая роль данного признака была отмечена во множестве работ и на сегодняшний день является установленным и незыблемым научным фактом [6; 7; 8; 10; 14; 15].

Наше исследование подтверждает данный факт тем обстоятельством, что фактор «частотность» в наших экспериментах оказался существенным для всех типов длины слова во всех группах. Кроме того, его вес в некоторых случаях вдвое превышал вес признака, идущего следующим в иерархии.

Еще одним важным выводом из нашего исследования является то, что абсолютно во всех экспериментах, направленных на изучение всех типов длины слова в «слабой» группе В, количество существенных признаков было больше, чем в группе А.

Мы связываем этот феномен с эффектом «перцептивной готовности», выделенным Дж. Брунером [3, с. 120]. «Перцептивная готовность» – явление, основанное на вероятностном прогнозировании, отражающее процесс, который облегчает восприятие объекта еще до его предъявления. Перцептивное ожидание заключается в преднастройке механизма восприятия на обработку определенного класса объектов.

Согласно Дж. Брунеру, чем выше перцептивная готовность, тем меньше требуется признаков для восприятия объекта [3, с. 121]. Таким образом, можно заключить, что более отлаженный механизм восприятия работает экономно и основан на небольшом количестве наиболее существенных признаков.

Другим немаловажным выводом является то, что в более «слабых» группах ранг фактора «длина в фонемах» выше, чем в более «сильных».

Данный факт связан с функционированием и выбором стратегий восприятия. Известно, что существуют две различные стратегии восприятия: симультанная (целостное восприятие) и сукцессивная (поэлементное восприятие).

В типичных условиях функционирует симультанная, стратегия – восприятие объекта целиком. Сукцессивная стратегия срабатывает в том случае, когда воспринимается новый, неизвестный предмет или объект в затрудненных условиях [11, с. 111]. Другими словами, в том случае, когда субъект испытывает трудности субъективного или объективного характера, перцептивный механизм с целостного восприятия объекта переключается на его поэлементную обработку.

То же самое справедливо и для восприятия речи [9, с. 17; 2, с. 25]. Ранг фактора «длина в фонемах» (фонема является минимальной структурной единицей языка) в группах с худшими перцептивными показателями возрастает, что говорит о том, что в данных группах поэлементное восприятие (внимание к фонемному составу слова) играло большую роль, чем в группах А.

Исключение составляют четырехсложные и пятисложные слова. В иерархии признаков длина в фонемах оказалась на первом месте даже в более «сильных» группах, что приводит нас к выводу о том, что успешное восприятие длинных слов требует от механизма большего (по сравнению с короткими словами) внимания к фонемному составу слова.

Данное заключение могут поддержать и другие факты. К примеру, более высокий ранг некоторых признаков согласных в группах В по сравнению с группами А. В 10 случаях из 20 обобщенные признаки согласных, такие как «звонкий – глухой», «твёрдый – мягкий», «шумный – сонорный», «смычный – щелевой», в группе В из несущественных переходили в существенные, а в 14 из 20 случаев их показатель силы влияния увеличивался.

Снова статистику «портят» пятисложные слова, в которых все признаки согласных, наоборот, упали в ранге и показателе степени влияния. По-видимому, это свидетельствует о том, что слова большей длины имеют несколько иной механизм опознания, работающий по несколько иным принципам.

Другим примечательным наблюдением является изменение ранга фактора «ударная гласная». В более «сильных» группах он в большинстве случаев выше, чем в более «слабых». Следовательно, хоро-

шо отложенный механизм восприятия русского слова во многом описывается на данный признак как на один из наиболее существенных.

Наше заключение подтверждается также и тем фактом, что «ударная гласная» в некоторых случаях (односложное и трехсложное слова) является самым влиятельным фактором и занимает первое место в иерархии признаков.

Исключение в очередной раз составляют длинные, четырехсложные и пятисложные, слова. В группах А данный фактор не оказался существенным, что приводит нас к выводу о том, что более «результативный» механизм восприятия данных слов не включает в себя ударную гласную как существенный признак. Это лишний раз подтверждает особый статус слов данного типа.

Таким образом, наш эксперимент закончился выявлением ключевых особенностей механизма восприятия слов различной длины на фоне шума. Полученные данные могут оказаться полезными в теоретическом аспекте – для лучшего понимания функционирования механизма восприятия звучащей речи. Кроме того, результаты могут быть использованы и на практике, в частности при разработке УМК по обучению русскому языку как иностранному для более детальной проработки упражнений по развитию аудитивных умений.

1. Байбурова О.В. Механизмы восприятия разносложных типов английского слова : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2008.
2. Бернштейн С.И. Вопросы обучения произношению применительно к преподаванию русского языка иностранцам. М., 1937.
3. Брунер Дж. О перцептивной готовности // Хрестоматия по общей психологии. Выпуск III. Субъект познания. М.: Российское психологическое общество, 1998.
4. Венцов А.В. Восприятие устной речи и ментальный лексикон // Русская языковая личность : материалы шестой выездной школы-семинара / отв. ред.: Е.В. Грудева, Р.Л. Смулаковская. Череповец: Череповецкий гос. ун-т, 2007. С. 63–69.
5. Джапаридзе З.Н. Перцептивная фонетика. Тбилиси: Мецниереба, 1985.

6. Ерофеева Е.В. К вопросу о природе подсистем языка // Проблемы социо- и психолингвистики : сб. ст. / отв. ред. Т.И. Ерофеева; Перм. ун-т. Пермь, 2002. Вып.1.С. 12–16.
7. Залевская А. А. Введение в психолингвистику : учебник. 2-е изд., испр. и доп. М., 2007.
8. Касевич В.Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. М.: Наука, 1988.
9. Краузе М. Динамика механизма восприятия слова при различных условиях овладения иностранным языком. Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 2002.
10. Риехакайнен Е.И. Взаимодействие контекстной предсказуемости и частотности в процессе восприятия спонтанной речи (на материале русского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2010.
11. Сорокун П. А. Основы психологии. Псков: ПГПУ, 2005.
12. Уровни языка в речевой деятельности: К проблеме лингвистического обеспечения автоматического распознавания речи / под ред. Л.В. Бондарко. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.
13. Фрумкина Р. М. Психолингвистика : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2008.
14. Фрумкина Р.М. Вероятность элементов текста и речевое поведение. М.: Наука, 1971.
15. Чугаева Т. Н. Перцептивный аспект звукового строя английского языка: монография. Екатеринбург; Пермь: УрО РАН, 2007.
16. Штерн А.С. Перцептивный аспект речевой деятельности: экспериментальное исследование. СПб.: Изд-во СПб. Университета, 1992.
17. Köhler W. Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1920.
18. Wertheimer M. Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. II. In: Psychologische Forschung. Band 4, 1923, S. 301–350.

Л. В. Гурленова, В. А. Старцева

Любовь в системе ценностей А. Вампилова
(на материале его писем)

УДК 821.161.1

В статье анализируются письма А. Вампилова Г. Люкшиной, относящиеся к 1962–1963 годам и опубликованные в 1999 году, и комментарий к ним Г. Люкшиной. Авторы исследуют содержащиеся в письмах размышления и отдельные замечания писателя о любви, этических нормах отношения мужчины к женщине, об отражении автобиографических событий в художественном творчестве, о связи любовного переживания и творческого подъема. Комментарий Г. Люкшиной помогает поставить вопрос о роли в формировании творческой индивидуальности А. Вампилова эпохи начала 1960-х годов, о влиянии на его эстетическую позицию изобразительного искусства, театра и классической литературы.

Ключевые слова: письма, концепция любви, творческая индивидуальность, художественный метод.

L. V. Gurlenova, V.A. Startseva. Love in the values of A. Vampilov (on the material of his letters).

In the report A. Vampilov's letters to G. Lyukshina relating to 1962-1963 and published in 1999 and the comment of G. Lyukshinoy to them are analyzed. Authors of article analyze the reflections containing in letters and separate remarks of the writer on love, ethical standards of the attitude of the man towards the woman, on reflection of autobiographical events in art creativity, about communication of love experience and creative rise. G. Lyukshinoy's comment helps to raise a question of a role in formation of creative identity of A. Vampilov of an era of the beginning of the 1960th years, of influence on its esthetic position of the fine arts, theater and classical literature.

Keywords: letters, concept of love, creative identity, artistic method.

Эпистолярное наследие А. Вампилова невелико, как и у абсолютного большинства писателей послевоенного поколения. Как правило, их письма редко становятся предметом исследования.

Известно о существовании около 50 писем А. Вампилова. Среди них вызывают научный интерес письма делового характера. Они адресованы людям, представляющим театр, крупные издательства (например, БДТ Г. Товстоногова, театр им. Ермоловой, издательство «Искусство», др.). Названные письма интересны для понимания технологий продвижения молодых писателей в культурной среде того времени.

Материалом данного исследования являются 11 писем, адресованных Галине Люкшиной – предмету любви и поэтической музе начинающего писателя. Опубликованы письма в 1999 году в журнале «Наш современник», относятся же к 1962–1963 годам, когда А. Вампилов и его адресат были в разлуке. Письма находились в архиве Г. Люкшиной.

Галина Люкшина – сокурсница А. Вампилова по Центральной комсомольской школе, в которой готовили руководящие кадры для молодежной печати. Была «диктором и редактором на белорусском радио» [4, с. 140].

Письма А. Вампилова Г. Люкшиной после их опубликования привлекли внимание большого круга почитателей творчества писателя, но не отразились в работах исследователей его творчества.

В совокупности все письма оперируют большим количеством фактов, деталей из жизни А. Вампилова, создают достоверное представление о его личности. Особенностью писем, адресованных Г. Люкшиной, является их интимный характер, более глубокая степень искренности, откровенности.

Письма сопровождаются развернутым комментарием Г. Люкшиной, основанным не только на ее воспоминаниях, но и на записях, которые она вела. В них перечисляются события дня, поэтому в комментарии эти записи используются как повествовательный каркас. На этом основании можно сделать вывод, что события и отношения воспроизводятся в комментарии достаточно точно, хотя мы

понимаем, насколько это сложно сделать через несколько десятков лет после описываемого времени.

В пользу достоверности публикуемого материала свидетельствует и то, что у автора комментария отсутствовала какая-либо корыстная заинтересованность в публикации писем А. Вампилова. В них явно не поставлена цель реставрации событий.

Комментарий к письмам имеет историческую ценность. Он насыщен фактами культурной жизни Москвы (в основном), воспроизводит материальный облик времени и благодаря этому позволяет понять атмосферу эпохи «хрущевской оттепели» – времени формирования Вампилова-писателя.

Систематизируя описания и суждения Г. Люкшиной, можно сделать вывод, что они отражают следующие особенности эпохи: 1) новую энергию культуры. Автор комментария представляет эпоху как всплеск художественной жизни – поэзии, музыки, театра, выставок, на фоне которых актуализировалось и классическое искусство (например, живопись XIX – начала XX вв.); 2) акцентируются новые настроения – подъема, свободы, независимости, ощущения успеха; 3) фиксируется и то, что встречается в описаниях В. Аксенова, представителей андеграунда этого времени, – интерес к малознакомым ранее формам материальной жизни, например к дорогим ресторанам. Однако Люкшина уточняет, что это связывалось у А. Вампилова с интересом к истории культуры (называются, например, «Националь», «Прага», где бывал «сам Бунин», «Арагви»), выбирались блюда, о которых раньше знали только из книг (например, фазан с яблоками) [4, с. 142].

Описание культурной жизни имеет выраженный ностальгический пафос, который объясняется не только обращением ко времени молодости и любви, но и состоянием культуры 1990-х годов – времени публикации писем и комментария к ним. Неблагополучный культурный контекст позволил более сильно, акцентированно оценить достоинства эпохи начала 1960-х годов.

Комментарий к письмам дан в форме лирического автобиографического повествования. Он пронизан явными и подтекстовыми объяснениями в любви к А. Вампилову, к финалу у автора комментария нарастают переживания личного греха. Особенno экспрес-

сивно это выражено в названии всей публикации – фразе из письма А. Вампилова, смысл которой обращен к обоим героям любовной истории: «... и прости меня, и оправдай меня» [4, с. 150].

Письма А. Вампилова, адресованные Г. Люкшиной, раскрывают сокровенные стороны личности А. Вампилова, отражают его представления о любви, о правилах любовных отношений, об отношении к женщине. Знакомство с Г. Люкшиной стало важным событием в его жизни, обострило его интеллектуальную жизнь и вопросы нравственного характера, которые он сосредоточенно обдумывал, сказалось на его художественном творчестве. Г. Люкшина справедливо утверждает, что их отношения «отразились в дальнейшем ... в названиях его пьес «Прощание в июне», «Старший сын», в выборе его героев и даже именах действующих лиц» [4, с. 141].

Исходная мысль А. Вампилова: любовь – духовный свет, стержень человека; «...в этом мире нет ничего искреннего, кроме любви» [4, с. 143]; «мир тосклив и однообразен, и в нем невозможно прожить без любви» [3, с. 484]. Любовь для него – принципиальный вопрос, над которым он напряженно размышляет. Не случайно А. Вампилов, по воспоминаниям Г. Люкшиной, казался «взрослеем всех» [4, с. 146], хотя ему было тогда всего 24 года. В подобной «формуле любви» содержится романтическое начало, которое потом проявится в его прозаическом и драматургическом творчестве.

Следующий поворот в размышлениях о любви вскрывает творческий, литературный потенциал А. Вампилова. В письмах много объяснений в любви, которые воспринимаются как поэтический текст: «Я люблю тебя... Я дорожу твоей любовью. /.../ Если бы у меня было целое море воли, я не в силах был бы отказаться от твоей любви» [4, с. 150]. Любовное чувство, по А. Вампилову, должно быть выражено в слове, должно быть названо. Оно играет роль поэтического сопровождения любви, наделяется почти мистическим смыслом. Объяснения в любви просты по лексике, но строятся как стихотворения в прозе, преимущественно за счет синтаксической и лексической анафоры, создавая напряженный ритм. За этим – любовь как полет, энергия.

В публикацию включена фотография, сделанная А. Вампиловым, которая иллюстрирует подобное понимание любви. На ней

фигуры А. Вампилова и Г. Люкшиной размещены по линии вертикали: внизу женская фигура, выше – мужская. За счет композиции создается мотив парения, полета, напоминающий известный мотив любви в картинах М. Шагала.

Характерный для А. Вампилова поворот в теме любви – поиск диалога. Так, объяснения в любви, по А. Вампилову, не могут быть только монологом, но должны быть разговором двоих. А. Вампилов просит писать ему в ответ на его письма: «...мне было бы беспространно без твоих писем, без твоей любви» [4, с. 148], «Я люблю твои письма. Бродяги любят, когда о них помнят» [4, с. 153]. По мнению А. Вампилова, «в любви (в большой любви) нет материализма» [2, с. 18], любовь должна быть для человека наивысшей бескорыстной ценностью.

В письмах есть отзвук романтического мотива служения женщине. А. Вампилов пишет: «...безумно хочу того, чтобы тебе было хорошо» [4, с. 148], «... Я хочу быть наравне с твоей любовью, я хочу быть таким, чтобы ты любила меня еще больше» [4, с. 150]. Женщина в письмах приобретает черты некоего совершенства, божества. А. Вампилов, например, принимал как должное любой поступок возлюбленной, «памятуя слова классика: «Ты женщина, и этим ты права» [4, с. 151]. Этот классик – В. Брюсов, цитата из стихотворения которого ставит вопрос о расположенности А. Вампилова к идеям русского символизма. Оценивая А. Вампилова в контексте представлений о любви советского времени, Г. Люкшина замечает: А. Вампилов «слишком высоко поднял... планку настоящего мужчины» [4, с. 151].

Но, подняв женщину, сделав мужчину зависимой величиной, А. Вампилов создал для него (для себя) психологические сложности, пробудил чувство неуверенности в себе. В письмах неоднократно выражено сомнение в том, любят ли еще его: «В то время как ты бегаешь под каштанами... щуришься на мужчин, я думаю о тебе. /.../ Может быть, еще твой любимый Александр» [4, с. 146]. Психологический комплекс, переживаемый в любовных отношениях, в письмах лишь намечен, но он будет развит А. Вампиловым в художественных произведениях.

В письмах, адресованных Г. Люкшиной, в оценках своих и ее чувств, затем в «Записных книжках» А. Вампилов приходит к выводу о спасительности отношений в прощении друг друга: «Если собираетесь кого-нибудь полюбить, научитесь сначала прощать» [1, с. 634]. По мнению А. Вампилова, настоящими чувствами можно назвать те, в которых люди умеют прощать друг другу их недостатки и слабости. Сложности, возникшие во взаимоотношениях с Г. Люкшиной, укрепляют его в мысли, что любовь, даже несчастливую, нужно принимать с благодарностью. В ответ на решение Г. Люкшиной расстаться он пишет удивительное по смирению письмо, в котором искренне желает ей счастья: «А мы с тобой будем воспоминанием – неминуемо грустным, но, видно, хорошим воспоминанием» [4, с. 153], еще раньше он записывает фразу, давшую название всей публикации («... и прости меня, и оправдай меня» – 4, с. 150), из которой видно, что именно мужчина должен озвучить в любовных отношениях этот принцип.

А. Вампилов с большим удовольствием советовался, обговаривал новые рождающиеся образы, сюжеты будущих произведений. Г. Люкшина вспоминает: «окрыленный успехами... он читал мне отдельные места своей одноактной пьесы, спрашивал совета» [4, с. 151].

По различным основаниям А. Вампилова причисляют к «деревенщикам». В данном случае общей для них является идея прощения, но у авторов «деревенской» прозы носительницей спасающего прощения всегда была женщина. А. Вампилов уже в письмах строит особый мужской тип, который позже появится в его произведениях, например в «Старшем сыне» (Сарафанов), который будет носителем идеи прощения.

Любовь в жизни многих русских писателей являлась источником их творческого вдохновения. А. Вампилов же переживает некое предварение творческого взлета, он насыщается творческой атмосферой, вместе с Люкшиной окунаясь в культурную жизнь Москвы.

Время, проведенное на курсах журналистов в Москве, было очень насыщенным. А. Вампилов «любил... всей душой» Москву [4, с. 146], ему «нужна была «первопрестольная» [4, с. 143], каждый день он торопился «увидеть, узнать, познакомиться с... историей» столицы, дорожил «каждым часом» [4, с. 143]. Среди любимых

спектаклей А. Вампилова – «Иркутская история» театра имени Вахтангова, «Медея» театра имени Маяковского, «Вечно живые» театра «Современник». А. Вампилов бывал на встречах с режиссерами и актерами в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, с поэтами Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавой, которые стали для А. Вампилова новым творческим ориентиром. А. Вампилов часто бывает в музеях изобразительного искусства, увлекается произведениями импрессионистов, Врубеля и Родена. Его захватывает фотография, которая полезна для сценографии. Он создает фундамент своей будущей творческой жизни.

Письма позволяют увидеть истоки любимых идей А. Вампилова, реализованных в его художественном творчестве, лучше понять его художественный метод.

По воспоминаниям Г. Люкшиной, «посещая театры, А. Вампилов уже готовил себя для работы в драматургии» [4, с. 143], его театральным вкусам доверяли его однокурсники и уже тогда подмечали, что он «разбирался... лучше всех» в театральных постановках [4, с. 142]. Находясь в Москве, А. Вампилов часто посещал выставки, музеи; среди его любимых музеев – Музей изобразительных искусств имени Пушкина. Из переписки с Г. Люкшиной мы узнаем, что А. Вампилов покупал репродукции любимых художников: Репина, Врубеля, Айвазовского, часто посещал Третьяковскую галерею. А. Вампилов очень ответственно подходил к посещениям галереи и знакомству с новыми для него художниками. В библиотеке А. Вампилов брал книги о художниках, затем покупал репродукции их картин и только потом шел в галерею. Так, по воспоминаниям Г. Люкшиной, А. Вампилов «прочел все, что нашел в библиотеке» [4; 142] о Врубеле – ярком представителе символизма в живописи. А. Вампилова завораживали «полотна французских импрессионистов – Клода Моне, Анри Матисса, Камиля Писсарро» [4, с. 142], скульптуры Родена «Поцелуй» и «Вечная весна» [4, с. 143]. Скульптура Родена «Убегающая любовь» стала источником его размышлений и в области языка, и в области любви как чувства, развивающегося во времени. С его точки зрения, название было странным. В целом же эмоциональная выразительность скульптур Родена была близка А. Вампилову, созвучна его «душевному на-

строю» [4, с. 143], что раскрывает писателя как романтическую, глубокую натуру.

А. Вампилов открывал для себя в качестве художественных ориентиров творчество художников, представляющих разные направления: импрессионизм, романтизм, символизм. Писателя привлекали художники, творчество которых открывало в искусстве эпохи новые изобразительные и выразительные возможности.

Из переписки мы узнаем, что А. Вампилов «благоговел» при упоминании имени Бунина, особенно ценил его прозу, зачитывался поэзией Эмиля Верхарна. Вероятно, именно И. Бунин открыл для А. Вампилова эстетику природного мира, философскую и нравственную проблематику, связанную с природой. Эта линия творчества нашла выражение прежде всего в драматургии писателя.

Большим увлечением в жизни А. Вампилова было фотодело; по воспоминаниям Г. Люкшиной, он даже изучил «специальный курс фотодела» [4, с. 144], научился проявлять снимки в фотолаборатории и порой проводил там целые вечера. А. Вампилов «мастерски выстраивал композицию. Снимки у него получались живые, с настроением... были отмечены на выставке работ всего курса как лучшие» [4, с. 144]. С особенным удовольствием А. Вампилов фотографировал храм Василия Блаженного, потому что любил его «необыкновенно», считал его красоту «божественной» [4, с. 144].

Увлечение фотографией и изобразительным искусством было не случайным в жизни А. Вампилова, ему, на тот момент начинающему драматургу, было важно познакомиться с правильным построением композиции в фотографии, живописи, чтобы достичь с помощью композиционного решения единства и целостности художественного произведения.

Следует отметить, что интерес А. Вампилова к крупным творческим личностям, понимание необходимости накопления знаний в форме самообразования были обусловлены тем, что он, поддерживая романтическую традицию, очень высоко оценивал роль писателя в обществе. Безусловно, напряженная духовность, склонность к романтической силе переживаний были присущи личности А. Вампилова, но, по всей вероятности, толчком для их мощного проявления стало сильное любовное чувство.

Любовь в момент формирования творческой личности А. Вампилова стала стимулом для его духовного подъема, оказала влияние на восприятие действительности, его художественных интересов, отразилась не только в его личных переживаниях, но и в большинстве его героев, для которых любовь стала воскрешением для новой жизни.

1. Вампилов А. Избранное / вступ. ст. В.Я. Лакшина. М.: Согласие, 1999.
2. Вампилов А. Из записных книжек // Литературная Россия. 1986. № 25. С. 18–28
3. Вампилов А.В. Утиная охота: Пьесы. Записные книжки. Екатеринбург: У – Фактория, 2005.
4. Люкшина Г. «... И прости меня, и оправдай меня». История одной любви // Наш современник. 1999. № 11. С. 140–153.

МЕТОДИКА

В. М. Гурленов, Н. В. Чупрова

Реализация принципов обучения иностранным языкам

УДК: 378.022:81'243

В статье речь идет о том, как приблизить теоретические определения педагогики и методики обучения иностранным языкам, касающиеся принципов обучения, к реальности урока иностранного языка. Приводятся конкретные случаи актуализации каждого принципа. Каждый принцип представлен по схеме: закономерность его возникновения, его содержание. Статья поможет студентам и начинающим учителям со знанием дела моделировать и планировать уроки иностранного языка.

Ключевые слова: общедидактические принципы, общеметодические принципы, закономерности возникновения принципов, содержание принципов.

V.M. Gurlenov, N.V. Chuprov. Implementation of the principles of training in the teaching of foreign languages

The article touches upon the issue of bringing the theoretical definitions of pedagogic and methods of teaching referring to the principles of teaching to the reality of a foreign language lesson. In the article specific features of actualization of every principle are given. Every principle is presented according to the scheme: the pattern of the origin, its contents/matter. The article is designed to help students and young teachers to model and plan foreign language lessons.

Keywords: *didactic principles, teaching principles, patterns of the origin of the principles, contents of the principles.*

Известно, что в процессе моделирования уроков иностранного языка на практических занятиях по методике у студентов возникает ощутимая проблема адаптации принципов как общедидактических, так и методических применительно к конкретной деятельности и конкретному языковому/речевому материалу. Авторами данной статьи разработаны проекции, конкретизирующие содержание принципов и приближающие их к реальному уроку иностранного языка. Использование этой конкретизирующей адаптации на занятиях по моделированию уроков позволяет значительно облегчить студентам понимание сущности труда учителя иностранного языка.

Каждый принцип представлен следующим образом: вначале раскрывается закономерность, лежащая в его основе, затем его содержание.

***Общедидактические принципы
в обучении иностранным языкам***

Принцип доступности обучения

Закономерность. У каждого возраста есть свой макромир представлений, понятий, интересов, увлечений, проблем, что можно представить в виде опыта различного происхождения (рациональный, эмоционально-ассоциативный, опыт в межличностных отношениях, поликультурный, иноязычный, смысловой поступочный опыт условного поведения, смысловой навыковый опыт – см. об этом: [2, с. 36]. К тому же у каждого возраста существуют определенные операционные возможности мышления (аналогии, сравнения, сопоставления, противопоставления, обобщения, детализации).

Содержание. Принцип доступности реализуется, если обучение строится:

- с опорой на макромир школьника (опыт различного происхождения);
- с учетом операционных возможностей его мышления:
 - неизвестное объяснять через известное;

- сложные для школьника явления разлагать и отрабатывать как простые и доступные ему операции;
- использовать аналогии, сравнения, сопоставления, противопоставления, обобщения, детализации;
- отделять главное от второстепенного.

Принцип сознательности в обучении

Закономерность. Поведение человека может быть как реактивным (автоматическим), так и содержательным.

В содержательной деятельности человек ставит себе цели или принимает цели других, определяет тактику поведения, оценивает, отбирает материал для своей деятельности, а также приемы работы с ним.

Содержание. В процессе обучения создать такие условия, чтобы:

- школьник принимал цели учителя как свои или самостоятельно ставил себе цели;
- самостоятельно определял или принимал предлагаемые учителем задачи для реализации цели, что является тактикой его поведения;
- самостоятельно отбирал или соглашался с предлагаемым учителем необходимым учебным материалом как смысловым инструментом иноязычной речевой деятельности;
- находил для себя, принимал эффективные приемы работы для присвоения учебного материала в становящемся иноязычном речемышлении.

Итак, принцип сознательности реализуется, если школьники будут:

- вспоминать ранее изученный материал;
- использовать аналогии, сравнения, сопоставления, противопоставления, обобщения, детализации, догадки;
- отделять главное от второстепенного;
- осуществлять выбор, отбор языкового/речевого материала;
- делать альтернативный выбор;
- оценивать;

- выражать свое отношение (согласие / несогласие/ неуверенность с аргументацией, частое использование вопроса «почему»);
- участвовать в коллективных формах работы.

Принцип наглядности в обучении

Закономерность. Внешний и внутренний мир человек воспринимает и познает только через органы чувств – мир входит в нас через наши ощущения. Мы мыслим формами, красками, звуками, образами, то есть ощущениями, получаемыми от органов чувств.

Содержание. Наглядность в обучении иностранным языкам может иметь разные функции:

- образцости языка/речи (зрительная и слуховая вербальная наглядность);
- содержательного наполнения речи конкретными образами;
- структурирования речемышления.

Принцип наглядности реализуется при предъявлении детям:

- языковой/речевой наглядности в виде:
 - слуховых образцов речи (звуки, слова, речевые образцы, тексты);
 - зрительных образцов речи (слова, речевые образцы, тексты);
- наглядности содержательного наполнения речи конкретными образами в виде:
 - картинок;
 - предметов;
 - действий;
- наглядности, структурирующей речемышление в виде схем, таблиц, планов.

Принцип учета индивидуальных особенностей (индивидуальный подход) в обучении

Закономерность. Каждый человек обладает целым спектром индивидуальных особенностей (личностных, психологических, физиологических, характерологических, его базы знаний и степени владения умственными операциями).

Содержание. Мы реализуем принцип учета индивидуальных особенностей, если будем использовать следующие формы работы:

- групповую работу с распределением функциональных ролей;
- ролевые игры на основе легенд, разрабатываемых самими школьниками;
- индивидуальные домашние задания и индивидуальные задания на уроке;
- проектную технологию;

а также будем:

- допускать и поощрять свободу речевых действий/поступков учеников;
- просить выразить свое мнение, оценочное отношение, аргументировать, противоречить и т.п.

Подчеркнем, что действие этого принципа распространяется только на ученика как отдельного индивида, субъекта деятельности, личности.

Принцип дифференцированного подхода в обучении

Закономерность. Мир, в котором мы находимся (условия) и который мы присваиваем (содержание обучения) с разными целями, может быть простым, сложным, очень сложным. Также простой, сложной и очень сложной может быть деятельность человека.

Содержание. Необходимо использовать различные подходы и приемы обучения, которые зависят:

- от целей обучения. Они могут иметь элементарно организованное содержание (обучение стюардесс) или сложноорганизованное содержание (обучение учителей иностранного языка);
- видов речевой деятельности. Каждый вид речевой деятельности, каждый аспект речи имеют свои принципы обучения, упражнения, приемы;
- этапа обучения. Обучение на начальном, среднем и старшем этапах будет разным;
- уровня владения иноязычной речью. Различают уровни владения неродными языками, разработанные учеными Совета Европы: «выживания», «допороговый», «пороговый», «пороговый продвинутый», «высокий», «владение в совершенстве».

- языкового материала. Языковой материал может быть элементарным или сложным, находиться в активном использовании или в пассивном запасе.
- возраста учащихся;
- уровня работоспособности и выносливости к нагрузкам;
- их общего развития и способностей.

Если методика учителя будет меняться в зависимости от вышеизложенных параметров, то мы будем наблюдать применение принципа дифференцированного подхода в обучении.

В отличие от предыдущего принципа этот принцип принимает во внимание не отдельного индивида, личность, а индивидов, объединенных согласно определенным критериям в группу.

Принцип систематичности и последовательности обучения

Закономерность. Психика человека устроена так, что она стремится объединять образы отражаемого мира в структурно-системное целое, классифицировать, отделять главное от второстепенного, выделять связи между частями целого. Психика есть космос (порядок), а не хаос.

Содержание. Принцип систематичности и последовательности обучения реализуется, если в обучении учитель:

- следует шагам алгоритма:
 - *при формировании навыка;*
 - *объяснении правила;*
 - *составлении памяток;*
 - *построении урока с использованием ассоциативных связей;*
 - *использовании схем, планов, таблиц;*
- подводит итоги урока;
- связывает урок с домашним заданием и строит следующий урок на основе домашнего задания;
- обращается к чувствам, эмоциям, воле школьников.

Принцип научности обучения

Закономерность. Профессиональная деятельность учителя немыслима без применения в ней научно обоснованных данных пси-

хологии, педагогики, лингвистики, теории межкультурной коммуникации, лингвокультурологии, а также других наук, детерминирующих методику.

Содержание. Учитель реализует принцип научности обучения, если строит урок, используя:

- знания психологии формирования иноязычных навыков и развития соответствующих умений, приемов, мотивирующих школьника;
- знания о возникновении (этимологии) слов, развитии и строении языка, его функциях;
- лингвокультурологические знания в виде языковой и концептной картин иноязычного мира;
- знания о речевых актах в межкультурной коммуникации;

а также:

- учит работать со словарями и справочными материалами;
- разрабатывает и использует комментарии к текстам.

Принцип прочности обучения

Закономерность. В своей практике человек избирательно, с позиций своих ценностей и смыслов, «присваивает» картину окружающего мира вместе со способами действий в процессе этого присвоения. В этом процессе участвуют мышление, память, чувства, эмоции. Мышление анализирует (разлагает), память присваивает, эмоции и чувства помогают.

Содержание. Учитель реализует принцип прочности обучения, если строит урок:

- подчеркивая важность, смысловую ценность речевого, культурологического материала;
- сопровождая обучение эмоциональными ощущениями;
- используя для объяснения яркие примеры;
- используя знания психологии об интенсивности количества повторений в процессе присвоения;
- отделяя от навыка все лишнее, что не влияет на его формирование;

- предлагая ученикам виды работы, представляющие для них преодолимую трудность, и организуя работу так, чтобы эта трудность рассматривалась ими как определенная ценность;
- повторяя старое в новом (новый языковой материал на изученном);
- чередуя цели обучения со средствами обучения.

Принцип развивающего и воспитывающего обучения

Закономерность. Развивающий, воспитательный, обучающий аспекты невозможно разделить как в становлении личности, так и в процессе ее обучения.

Содержание. Принцип развивающего и воспитывающего обучения реализуется, если учитель строит урок, затрагивая сферы:

- волевую;
- интеллектуальную;
- информативную;
- эмоциональную/чувственную;
- воображения;
- смысловую;
- инструментальную (навыки учебного труда);
- индивидную (индивидуальный опыт ученика, его поведение, интересы, склонности и потребности);
- социальную (коллективную/лидерскую/аффилиационную);

а также предлагая задания проблемного/альтернативного характера (ученик, как можно понять, в эти моменты проявляет себя как личность).

Общеметодические принципы обучения на уроках иностранного языка

Принцип практической направленности обучения

Закономерность. Обучение иностранному языку есть процесс, направленный на формирование иноязычной речемыслительной деятельности (речемышления¹), которая проявляется:

¹ *Речемышление*, или актуальное мышление, – это «работа мозга, в результате которой человек может при помощи слов и образов представить и выразить самые раз-

- в удовлетворении потребности в общении;
- удовлетворении потребности в обладании чужой информацией¹ и оречевлении информации, заложенной в собственном опыте;
- удовлетворении исследовательско-познавательного интереса:
 - в области познания «жизни» языка;
 - в области познания страноведческих реалий;
 - в области познания лингвокультурных фактов;
 - в области познания социокультурного поведения;
- обслуживании процесса мышления;
- удовлетворении стремления к эстетическому переживанию.

Содержание. Принцип практической направленности реализуется в следующих случаях:

- если имеет место акт общения (*коммуникативная направленность*);
- если обучающийся ищет нужную ему информацию (в процессе чтения или аудирования), для пополнения своего индивидуального опыта или для дальнейшего ее использования (*информационная направленность для себя*);
- если обучающийся оречевляет информацию, которой он владеет благодаря своему индивидуальному опыту (*информационная направленность для других*);
- если обучающийся размышляет/сравнивает с родным языком/оценивает/выражает отношение по поводу (*исследовательско-познавательная направленность*):
 - языковой картины мира;
 - иноязычных языковых закономерностей (часто в сравнении с родноязычными), этимологии слов;
 - концептной картины мира;
 - особенностей страноведческих реалий;
 - особенностей лингвокультурных фактов;
 - особенностей социокультурного речевого поведения;

личные состояния своего организма и свое отношение к реально существующим и мнимым предметам и явлениям действительности» [1, с. 262].

¹**Информация** – знания, навыки, умения, которыми человек стремится обладать и без которых он не в состоянии решать возникающие перед ним жизненные (учебные) проблемы.

- если обучающийся использует язык для обслуживания мыслительных операций: *анализа, синтеза, сравнения, противопоставления, обобщения, конкретизации, интерпретации, выделения главного (определение главной мысли) и второстепенного, выделения смысловых частей, добавления, уточнения, выявления противоречий, неточностей и пр. (операционно-мыслительная направленность);*
- если обучающийся находится в состоянии эстетического переживания художественно-ценного текста (*эстетическое переживание*).

Два взаимоисключающих принципа: принцип опоры на родной язык/родноязычное речемышление (учета родного языка/родноязычного речемышления); принцип исключения родного языка.

1. *Принцип опоры на родной язык/родноязычное речемышление* (учета родного языка/родноязычного речемышления).

Закономерность. Один из двух известных человеку языков является, как правило, доминантным, т.е. организующим речемышление. Это означает, что родной язык/родноязычное речемышление имплицитно (скрыто, неявно) и эксплицитно (в результате разъяснения) оказывают влияние на становление иноязычного речемышления.

Содержание. Данный принцип реализуется в следующих случаях:

- когда родной язык нужен для преодоления интерферирующего влияния родного языка по причине неразвитости иноязычной картины мира:
- на ориентировочно-подготовительном (ознакомительном) этапе формирования навыка:
 - во всех случаях, когда необходимо объяснение;
 - часто при семантизации посредством перевода и толкования на родном языке;
 - при контроле понимания лексических и грамматических значений;
- родноязычное речемышление «готовит почву» для формирования иноязычного речемышления:

- при структурировании/уточнении/упрощении сложно представленаного содержания на иностранном языке (обучение говорению на базе графических текстов, представляющих сложноорганизованную письменную речь);
- при так называемом исправлении ошибок, то есть анализе причин их появления.

2. *Принцип исключения родного языка.*

Закономерность. Если последовательно не «изгонять» родной язык из иноязычной речи, то она будет похожа на пословный перевод, т.е. не будет являться иноязычной речью. Развиваемая иноязычная речь должна быть если не полностью (что недостижимо даже в языковом вузе), то фрагментарно свободной от влияния родноязычного речемышления. Следовательно, на стереотипизирующем ситуативном этапе формирования навыка (этапе тренировки) необходимо предусматривать особые приемы, «изгоняющие» родноязычное речемышление из формирующейся иноязычной речи.

Содержание. Данный принцип реализуется во всех случаях, когда обучающий применяет специальные приемы, интенсифицирующие процесс тренировки, с целью не оставлять обучающемуся времени для размышлений над формообразованием.

Принцип учета отрицательного языкового/речевого опыта

Закономерность. Эта закономерность хорошо выражена в народной мудрости: *знал бы, где упадешь, – соломку бы подстелил*. Смысл ее в том, что знания (информированность) позволяют нам избегать малых и больших неприятностей.

Содержание. Опытный учитель, имеющий представление о типичных ошибках в иноязычной речи обучающихся, всегда уделит внимание тому, как нельзя говорить или писать на изучаемом языке. Это особенно важно подчеркивать в процессе косвенного управления самостоятельной (домашней) работой учеников (при разработке памяток, например).

Два взаимоисключающих принципа: принцип устной основы обучения; принцип письменной основы обучения.

1. Принцип устной основы обучения

Закономерность. Зрительный и звуковой образы слов в большинстве развитых языков не совпадают: например: the (анг.), oiseau (франц.). При этом зрительные образы доминируют над образами другого происхождения. Возможное отрицательное следствие: при самостоятельной (домашней) работе формируется неверный рече-произносительный образ на основе зрительного образа при отсутствии соответствующих слуховых впечатлений.

Содержание. Данный принцип реализуется в тех случаях, когда обучение начинается со слуховых образов:

- технике чтения обучают на основе звуковых соответствий;
- лексике и грамматике на основе устных речевых образцов;
- говорению, чтению и письму на основе аудирования.

2. Принцип письменной основы обучения

Закономерность. Начиная с 7 лет человек начинает испытывать необходимость в структуризации своих образов на основе зрительных впечатлений.

Содержание. Данный принцип реализуется в тех случаях, когда обучение начинается со зрительных образов:

- фонетической стороне речи, лексике и грамматике обучают на основе графических образцов, графических текстов;
- говорению, аудированию и письму – на основе графических текстов, предназначенных для чтения.

Использование на уроке речевых зрительных опор также является реализацией данного принципа.

Два взаимоисключающих принципа: принцип взаимосвязи видов речевой деятельности, или принцип параллельного обучения всем видам речевой деятельности; принцип раздельного обучения каждому виду речевой деятельности.

1. Принцип взаимосвязи видов речевой деятельности, или принцип параллельного обучения всем видам речевой деятельности.

Закономерность. Чем больше анализаторов участвует в действиях с предметом, тем эффективней его усвоение.

Содержание. Данный принцип реализуется, если тренируемые языковые/речевые явления появляются последовательно во всех видах речевой деятельности: аудировании, говорении, чтении, письме.

2. Принцип раздельного обучения каждому виду речевой деятельности.

Закономерность. Известны высокие результаты обучения путем длительного погружения в определенную деятельность.

Содержание. Данный принцип реализуется, если обучающий:

- посвящает целый урок или серию уроков одному виду речевой деятельности или аспекту речи;
- при модульном обучении;
- при целенаправленной подготовке к сдаче ЕГЭ (при работе над одним разделом).

Известна оригинальная методика А.М. Кушнира, разработанная для массовой школы: *первые два года – обучение чтению вслух; следующие два года – обучение чтению с целью достижения свободного понимания читаемого; следующие два года – обучение свободному пониманию иноязычной речи на слух; далее, одна четверть – формирование письменно-моторного навыка; один год – грамматический цикл (не для массовой школы); последний этап – развитие продуктивной устной речи (в вузе в течение 2–3 лет) путем перевода с родного языка на иностранный.*

Два взаимосвязанных принципа: принцип доминирующей роли упражнений; принцип сочетания языковых тренировок с речевой практикой.

1. Принцип доминирующей роли упражнений

Закономерность. Обучая иностранному языку, мы формируем иноязычную речевую деятельность, в основе которой лежат навыки и умения. Навыки и умения формируются и развиваются только в упражнениях.

Содержание. Упражнения становятся единственным единственным средством в формировании иноязычной речевой деятельности. Следовательно, можно наблюдать реализацию данного принципа, если мы видим логичный комплекс упражнений, ведущий к дости-

жению цели урока, при этом этапы урока, в которых нет упражнений, должны быть сведены к рациональному минимуму.

2. Принцип сочетания языковых тренировок с речевой практикой.

Закономерность. Успешность обучения зависит от того, насколько четким и понятным является навык обучающемуся при знакомстве с ним и в начале его формирования. Если начальный этап хорошо организован, то становление речевой деятельности будет происходить с меньшими затратами.

Содержание. Данный принцип реализуется, если обучающий использует рациональный комплекс языковых упражнений, обеспечивающий эффективное формирование навыков и развитие речевых умений. Языковые тренировки становятся особенно важными при работе над сложным языковым/речевым явлением.

*Принцип личностно направленной организации процесса обучения на основе событийно-ситуативных единств*¹

Закономерность. Немотивированный процесс обучения, не позволяющий организовать обучающихся на реализацию цели обучения, неэффективен.

Содержание. Если мы наблюдаем, что этап урока построен как событие, захватывающее обучающегося, в которое обучающий вводит ситуационное мотивирующее возбуждение или серию таких возбуждений, то этим самым он организует поступочное поведение школьников и решает проблему мотивации учебного процесса.

Принцип управления процессом обучения на основе методически значимых контекстов (будущих структур иноязычного речемышления)

Закономерность. Каждый организованный процесс должен быть управляемым. Управление предполагает наличие средства, инструмента управления.

¹ В событийно-ситуативное единство входят:

– событийность (значимость для человека, побуждение);
– ситуативность (мотивирующее возбуждение, происходящее от пространственно-временных внешних обстоятельств, предмета речи-поступка, особенностей субъектов-участников, их действий с предметным наполнением, внутренних обстоятельств субъектов активности).

Содержание. Данный принцип реализуется, если обучающий снабжает процесс становления иноязычного речемышления определенными речевыми структурами в виде разработанных учителем методически значимых контекстов, при помощи которых он управляет становлением иноязычной речи обучающегося.

В заключение следует заметить, что некоторые принципы могут реализовываться в отдельных эпизодах/шагах урока, а другие распространяются на весь урок как единое целое. В группу последних можно включить:

- принцип систематичности и последовательности обучения;
- принцип научности (в некоторых случаях);
- принцип взаимосвязи видов речевой деятельности или принцип параллельного обучения всем видам речевой деятельности;
- принцип раздельного обучения каждому виду речевой деятельности;
- принцип доминирующей роли упражнений;
- принцип сочетания языковых тренировок с речевой практикой.

Выявленные проекции общедидактических и общеметодических принципов помогут студентам и начинающим учителям анализировать свои уроки, выявлять их несовершенства и в целом совершенствовать индивидуальную методику обучения иностранным языкам.

1. Воронин Л.Г. Физиология высшей нервной деятельности : учебное пособие для биол. спец. ун-тов. М.: Высш. шк., 1979.
2. Трофимова Ю.И. Формирование полиязычной готовности первоклассников при обучении родному, региональному и иностранному языкам : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Сыктывкар, 2009.

Г. А. Кажигалиева

**О лингвокультурологическом подходе к созданию
школьной и вузовской учебной литературы
по дисциплине «Русский язык»**

УДК: 373.1.02:372.8; 378.02:37.016

В статье представлены причины актуализации лингвокультурологического подхода в современном языковом образовании, обзор мнений известных ученых-методистов по данному вопросу. Особенности реализации лингвокультурологического подхода к обучению русскому языку автором рассматриваются на материале учебников, учебных пособий для школы и вуза, разработанных ею же в составе авторских коллективов: а) школьного учебника русского языка для 6-го класса школ Казахстана с русским языком обучения; б) учебного пособия для студентов искусствоведческих специальностей, изучающих русский язык как неродной.

Ключевые слова: лингвокультурологический подход к обучению русскому языку, учебник для школы, учебное пособие для вуза.

G. A. Kazhigaliyeva. About linguokultural approach to the creation in school and high school educational literature for academic subject "Russian language".

This article presents the reasons for the actualization of linguistic-cultural approach in modern language education, survey of the views of famous scientists and trainers on the subject. Features of realization of linguistic-cultural approach to teaching Russian language author discusses on the material of textbooks, teaching aids for schools and high school, it made up in the group of authors: a) school textbook for grade 6 schools in Kazakhstan with the Russian language of instruction; b) a textbook for students of art specialties studying Russian as a second language.

Keywords: *linguokultural approach to teaching Russian language, textbook for schools, a textbook for high school.*

Актуализация в методике преподавания русского языка лингвокультурологического подхода стала возможной сегодня благодаря общей антропологической направленности современной лингвистики и лингводидактики, ориентации современного образования на развитие личности учащегося. Как подчеркивает А.Т. Хроленко, «если ранее связь языка и культуры рассматривалась в известной мере как факт важный, но в целом попутный, то теперь эта связь изучается специально» [22, с. 18], и «в конце XX столетия проблема «Язык и культура» перемещается в центр исследовательского внимания и становится одним из приоритетных направлений в развитии науки о языке» [22, с. 18]. На сегодняшний день можно смело утверждать, что направляющим вектором в современном обучении русскому языку является активно развивающаяся в настоящее время лингвокультурология, «интегрированная лингвистическая наука, исследующая отражение культуры народа в его языке и представляющая собой единство лингвистического и экстравалингвистического содержания» [8, с. 25].

На наш взгляд, лингвокультурология не случайно привлекла внимание лингвометодистов; они увидели и осознали в этой новой отрасли лингвистики ее развивающий, личностный потенциал, неограниченные возможности для достижения не только предметных, но и метапредметных, личностных результатов обучения русскому языку. Так, А.Д. Дейкина отмечает: «Лингвоистическая и лингвокультурологическая составляющие учебного предмета *русский язык* позволяют расширить интеллектуальные ресурсы личности средствами предмета» [7, с. 11]. Привлекательным для методистов в лингвокультурологическом подходе к языковому обучению, на наш взгляд, явилось и то обстоятельство, что, как утверждает Н.Л. Мишатина, в понятии *лингвокультурологический* в методическом плане объединились все три необходимые составляющие: язык, культура и языковая личность, то есть в лингвокультурологии и, соответственно, в лингвокультурологическом подходе «изучение

взаимоотношений языка и культуры ориентировано на культурный фактор в языке и на языковой фактор в человеке» [14, с. 10].

Таким образом, лингвокультурология, используемая в лингводидактических целях, представляет собой главным образом опору на принцип соизучения языка и культуры, его учет и оперирование им в процессе языкового обучения. Указанный принцип соизучения языка и культуры в рамках языкового образования предполагает «отбор дидактического материала, методов, приёмов и средств обучения с учётом культуроносной функции <...> русского языка» [21, с. 57–68]. Л.Г. Саяхова характеризует лингвокультурологический принцип обучения русскому языку как принцип, формирующий «более широкий взгляд на язык как на достояние духовного богатства народа, подход к языку как культурно-исторической среде, формирующей языковую личность» [19, с. 29]. Наконец, Н.Л. Мишатина представляет лингвокультурологический принцип как «усиление, систематизацию и определение иерархии культурных смыслов, включенных в содержание учебного предмета «Русский язык» и как «направленность на присвоение (осмысление и переживание) <обучающимся> культурных смыслов в процессе его диалога с культурными концептами и с собственной личностью» [14, с. 8].

Итак, цель лингвокультурологии в языковом обучении заключается в обеспечении научных основ презентации и активизации данных о культуре изучаемого языка при помощи филологической методики преподавания. Единицей обучения при использовании лингвокультурологической теории слова становится *лингвокультурологическая единица – лингвокультурема*. Под лингвокультуремой мы вслед за В.В. Воробьевым понимаем комплексную межуровневую единицу, воплощающую собой диалектическое единство языка (языкового значения) и культуры (внезыкового культурного смысла): (знак – значение) – понятие – предмет [5]. Содержание внезыкового культурного смысла лингвокультурологических единиц так или иначе связано со сведениями: 1) о национальных особенностях мышления, основных мировоззренческих категориях (философских, религиозных, нравственных и т. д.), характерных для общества на разных этапах его развития и нашедших отражение в матери-

альной и духовной культуре; 2) о процессе исторического развития нации; 3) о художественной культуре; 4) о традициях, обычаях, обрядах, ритуалах, символах; 5) о бытовой культуре, тесно связанной с традициями; 6) о повседневном поведении (стереотипы национального поведения, мимический и кинесический коды); 7) о национальной кулинарии и т. д.

Возвращаясь к лингвокультурологическому подходу к языковому обучению (обучению русскому языку как родному/неродному) как к основной категории в рамках настоящей статьи, определимся и с толкованием этого подхода. Отталкиваясь от определения *подхода* как «совокупности используемых методов, обладающих неким вполне определённым спектром возможностей, предопределяющих адекватное отображение объекта, предмета исследования» [6], обозначим собственную позицию в понимании лингвометодического термина *лингвокультурологический подход к обучению русскому языку* как совокупности методов, позволяющих в процессе обучения русскому языку формировать *лингвокультурологическую компетенцию* обучающихся. Под последней, в свою очередь, мы вслед за Л.А. Шкатовой понимаем «владение разными видами речевой деятельности в данном социокультурном пространстве, умениями воспринимать чужую речь и чужую культуру, создавать собственные высказывания с учётом условий и задач толерантного общения, читать, понимая смысл, выраженный в словах и содержащийся в подтексте» [24, с. 332].

Таким образом, анализ научно-методической литературы, наблюдения за реальным лингвообразовательным процессом и наш собственный опыт обучения русскому языку как родному/неродному показывают, сколь важно на языковых занятиях формировать представления об экстралингвистическом фоне, на котором происходит речевое общение. Изучение русского языка как родного/неродного важно всегда сопровождать постижением национальных реалий – такова именно и установка лингвокультурологии, преломляемой на лингводидактическое пространство.

Изучение языка, сопровождаемого соизучением и национальной культуры, имеет под собой и серьезную мотивационную основу. Знание культуры облегчает овладение языком, так как после ус-

воения первых языковых конструкций изучение языка начинает сопровождаться постоянным открытием общества, его культуры. Лексика (равно как и другие уровни языка) начинает соотноситься с культурным контекстом, который облегчает одновременно ее усвоение, закрепление и повторное использование: когда принимается во внимание контекст, то лексика используется легче, поскольку она является частью целого. Конструкции усваиваются сами по себе лучше, если они применимы к ситуации. Знание культуры также расширяет кругозор обучающихся, обостряет их любознательность. Соизучение языка и культуры – это необходимые факторы повышения мотивации в процессе преподавания (любого) языка. Если же исходить из тезиса о том, что язык – это код, знаковая, трансляционная система соответствующей национальной культуры, то сам процесс обучения языку предстает мотивационно актуальным. В условиях преподавания языка как неродного/иностранных данных мотивационная актуальность становится определенно выраженной еще и в силу того обстоятельства, что язык изучается как средство межкультурного взаимодействия, необходимого как для профессиональной деятельности, расширения своего пространства социализации, так и для личностного интеллектуального развития человека современного информационного общества. Иначе: чем большим количеством иных языков человек владеет, тем шире границы его мира, включающие и «исконно свое», и «приобретенное чужое». Людвиг Витгенштейн говорил: «Границы моего языка определяют границы моего мира». Это высказывание Витгенштейна помимо вышеуказанного прагматического имеет и другой, философский, смысл: реальность опосредуется языком, язык проецирует эту реальность в социум и тем самым творит образ мира, уникальный для конкретного языка и конкретной культуры. Соизучение русского языка и русской культуры позволяет обучающимся казахстанских школ и вузов наряду с усвоением языка постичь определенный способ концептуализации мироздания в рамках данного языка, образ мира, исторически сложившийся у этого языкового коллектива, свод представлений о мире, зафиксированный языком. Не случайно и языкознание как наука о языке пронизано культурно-историческим содержанием, ибо своим предметом имеет язык,

который является условием, основой и продуктом культуры. «Язык прорастает в [культуру], развивается в ней и выражает ее», – отмечает лингвокультуролог В.А. Маслова [13, с. 9].

Ко всему вышеизложенному также следует добавить и то обстоятельство, что обучение русскому языку в Казахстане (как родному и неродному) – это одновременно и обучение диалогу культур. В данном случае актуализируется тезис о том, что личное знание учащихся формируется в том социокультурном и этническом контексте, в котором развивается личность, что через диалог с другими культурами и этносами происходит обогащение личного опыта обучаемого. Поэтому обучение русскому языку в Казахстане – это межкультурное обучение («обучение пониманию чужого»), и строится оно на четком осознании своеобразия родного языка и родной культуры через понимание самобытности изучаемой лингвокультурологической системы.

Рассмотрим особенности межкультурного обучения на материале учебной литературы, разрабатываемой как для школьного, так и вузовского лингвообразовательного процесса. Но прежде отметим следующее обстоятельство. Русский язык в Казахстане – это региональный русский язык в силу своего функционирования не в исконном своем пространстве. Русский язык на территории Казахстана функционирует много лет, и он активно употребляется во всех сферах общения. Поэтому неслучайным является возникновение в казахстанском русском языке казахских заимствований. При этом они являются не просто заимствованными словами, «а теми общеязыковыми единицами, которые обозначают элементы общей, хотя и приобретенной в межнациональных контактах, культуры. Подобные языковые единицы образованы при наложении русской и казахской картин мира. Они обозначают те концепты, которые стали общими для всех народов Казахстана. Поэтому их можно назвать интеркультурными», – отмечает казахстанский ученый-лингвист Г.М. Бадагулова [3, с. 11]. Она же выделяет в качестве главных причин возникновения подобной лексики в русском языке Казахстана следующие экстралингвистические факторы: 1) межкультурная коммуникация; 2) причастность к их образованию и функционированию билингвальной личности; 3) образование суве-

ренного государства и возникшие в связи с этим процессом практические потребности: а) создание аппарата нового государства; б) работа над новыми государственными символами РК; в) создание новой законодательной системы; г) действие новой государственной идеологии; д) работа над созданием новых учебных комплексов для среднего и высшего образования; е) поиски нового для продвижения своего бизнеса (модельный, пищевой, строительный, шоубизнес и т. д.) [3, с. 11]. То есть специфика функционирования русского языка в Казахстане, как подчеркивает другой казахстанский лингвист, С.З. Темирханова [20, с. 14], обеспечивается тем, что языковая картина мира русскоязычных казахстанцев обогащается за счет совмещения в себе двух национальных картин мира – русской и казахской. Мы же, со своей стороны, опираясь на свой опыт составления школьного учебника русского языка для 6-го класса школ с русским языком обучения [18], хотели бы подчеркнуть, что межкультурный характер казахстанских школьных учебников русского языка обусловлен в целом и существованием евразийства как историко-культурной и этнокультурной реальности, складывавшейся веками и даже тысячелетиями во взаимодействии народов континентальной Евразии.

Функционирование евразийской идеи как концептуальной компоненты казахстанских учебников русского языка, реализуемой, на наш взгляд, именно через лингвокультурологический подход к обучению языкам, хотелось бы подтвердить примерами из текстотеки указанного учебника. Текстовой блок в нем является источником лингвокультурологического материала, представляющего собой национальное (русское или казахское) мировидение. К примеру, упражнения из серии «Казахстан»: а) упражнение 253, с. 93 представлено текстом «Музыка»; работая над ним, учащиеся знакомятся с интеркультурными *кыстау* (зимовка), *жубату* (песня-соболезнование), *суюнши* (подарок за добрую весть), *жыриши* (сказитель); отвечают на вопрос: *Назовите известных вам казахских композиторов, сочинителей кюев?*; б) упражнение 291, с.110–111 (текст «Кулинария») – шестиклассники узнают о кулинарных традициях казахов, о знаковых блюдах; в) упражнение 318, с. 122–123, текст «Города»; здесь ребята знакомятся с лирической зарисовкой

Ю. Домбровского, посвященного прекрасному городу Казахстана – *Алма-Ате*; г) упражнение 431, с.166–167 (текст «Реки») – учащиеся узнают много интересного о реках Казахстана: *Иртыше, Урале, Текесе, Кунгесе, Или*; отвечают на вопросы: *Какие еще реки Казахстана вы знаете? Где они протекают? Какова их длина? Чем примечательны эти большие и малые реки?* и т. д. В тексте упражнения 472, с. 185 описывается популярная и сегодня в Казахстане древняя казахская настольная игра «*Тогызкумалак*». Упражнение 614, с. 234–235 знакомит учащихся с текстом, посвященным описанию коня, одного из главных символов казахской культуры.

К примеру, следующие тексты уже дают возможность обучающимся углубить и систематизировать свои знания о русской культуре: а) текст упражнения 113, с. 44–45 рассказывает о *Кирилле и Мефодии*, создателях славянской азбуки, знаковых фигурах не только русской, но и всей славянской культуры; б) из текста упражнения 229, с. 82–83 учащиеся узнают о прекрасных *мостах Санкт-Петербурга*; в) в тексте упражнения 471, с. 184 описывается один из главных символов русской культуры *Красная площадь*; г) текст упражнения 483, с. 189 позволяет обучающимся познакомиться с одной из достопримечательностей Москвы – *Историческим музеем. О Викторе Васнецове*, выдающемся русском художнике, рассказывает текст упражнения 546, с. 212–213. В целом в учебнике представлены тексты, авторами которых являются выдающиеся деятели русской и казахской культур: *Пушкин, Абай, Л. Толстой, Ауэзов, Чехов, Паустовский, Есенин, Сулейменов, Пришвин* и др.

В межкультурном ключе подается и иллюстративный материал учебника. К примеру, упражнение 221, с. 78–79 содержит два задания на материале фрагмента очерка О. Сулейменова о народной мастерице-ковровщице; в первом случае учащиеся выполняют задания по языковой теме и работу по разбору текста; а второе задание связано с фотоиллюстрацией «*Казахские национальные ковры*»: написать по указанной фотоиллюстрации сочинение-описание, обратив внимание на цветовую гамму, орнамент, композицию элементов коврового рисунка. А в упражнении 407, с. 156 учащиеся получают задание написать сочинение-описание по картине О. Ки-

пренского «Портрет поэта А.С. Пушкина», репродукция которой помещена в учебнике. Задание сформулировано следующим образом: *Орест Адамович Кипренский в 1827 году написал лучший портрет А.С. Пушкина. Напишите по нему сочинение, взяв в качестве эпиграфа слова поэта: /Ты вновь создал, волшебник милый,/ Меня, питомца чистых муз, – / И я смеюся над могилой, / Ушел на век от смертных уз./ Почему А.С. Пушкин так отозвался о своем портрете?*

В межкультурном сопоставительном аспекте подается в данном учебнике и паремиологический фонд. Так, в упражнении 287, с. 108 русские и казахские пословицы представлены по принципу чередования в одном тексте: *Невежда по незнанию и яд выпьет. (Казахская пословица). Не дом хозяина красит, а хозяин дом. (Русская пословица). Скачку выигрывает не конь, а хороший уход за конем. (Казахская пословица). Невежа и бога гневит. (Русская пословица). Неуважение умного слова – неуважение себя. (Казахская пословица). Не местом ведется порядок, а хозяином. (Русская пословица)*. Задание на материале данных пословиц связано с тем, что учащиеся должны их сопоставить, объяснить значение пословиц, а также то, что их объединяет.

В целом хотелось бы отметить, что работа над школьными учебниками русского языка нового поколения не завершена, она продолжается. Третье, переработанное, издание учебника для 6-го класса школ с русским языком обучения, рассмотренное здесь, вышло в 2011 году. В текущем году выйдет его четвертое, переработанное издание. Сейчас в Казахстане разработаны и готовятся к изданию учебники для двенадцатилетней школы. Думаем и надеемся, что идея межкультурного обучения найдет свою реализацию и в этих учебниках и в целом в учебно-методических комплексах для двенадцатилетнего школьного обучения.

И прежде чем перейти к разговору о реализации лингвокультурологического подхода к преподаванию языков (русского языка как неродного) на материале уже вузовской учебной литературы, отметим чрезвычайно важную роль последней, которую главным образом составляют учебники и учебные пособия, в учебно-воспитательном процессе как школы, так и вуза.

Учебник, один из конкретных примеров которого был представлен нами выше, в образовательном процессе играет полифункциональную роль. Не случайно в дидактической литературе учебник определяют и как «главный источник знаний определенной отрасли науки; информационную модель человеческого опыта в этой отрасли»; и как «важнейшее средство обучения, имеющее комплексное предназначение и характер»; и как «средство, реализующее все цели и задачи обучения»; и как «систему, моделирующую реальный учебно-воспитательный процесс»; «систему реализации методов и приемов обучения»; и как «центральную часть комплекта, которая содержит весь объяснительный материал курса» и т. д. [1; 4; 12; 17]. Основная задача учебника (русского языка) – передача учащимся системы базовых знаний из (русского) языкоznания, обязательных для усвоения учащимися. Содержание учебника должно удовлетворять требованиям государственного общеобязательного стандарта и полностью раскрывать государственную программу по учебному предмету («Русский язык»). И, безусловно, учебник концептуально должен соответствовать современным требованиям и тенденциям в образовательной сфере, последним достижениям в нашем случае лингводидактической науки, способствовать реализации той модели учебника, которая востребована социальным заказом общества.

Помимо этого, учебник, как и в целом учебная литература, непосредственно связан с понятием *качество образования*, которое предопределяется, в свою очередь, *качествами*: 1) образовательной программы; 2) потенциала научно-педагогического состава, задействованного в образовательном процессе; 3) потенциала обучающихся (на входе учебного заведения – качества потенциала абитуриентов, на выходе – качества потенциала выпускников); 4) *средств образовательного процесса* (материально-технического, лабораторно-экспериментального, учебно-методического обеспечения (выделено нами), учебных аудиторий, транслируемых знаний и др.); 5) образовательных технологий; 6) управления образовательными системами и процессами (управленческих технологий в образовании) [15]. Таким образом, выделенное нами среди показателей качества образования *качество учебно-методического обеспечения*

образовательного процесса играет ключевую роль в осуществлении качественной подготовки будущих специалистов.

Теоретические основы создания учебной литературы, главным образом учебников, такая отрасль методики, как учебниковедение, безусловно, у нас в Казахстане сегодня не имеют таких богатых и давних традиций, как в России. Это обстоятельство также оказало и оказывает свое влияние на то, какой сложилась и складывается ситуация в решении этого вопроса. Вместе с тем в казахстанском школьном учебниковедении накопился за последние десятилетия определенный опыт по разработке учебников нового поколения, который не может не мотивировать, думается, потенциальных авторов вузовских учебников на подобную деятельность. В связи с этим в вузовских учебниках необходимо учитывать фактор школьных учебников в целях обеспечения преемственности содержания языкового образования, форм и методов обучения и воспитания на материале учебников.

Далее хотелось бы представить конкретное вузовское учебное пособие по русскому языку как неродному, недавно нами разработанное иданное [10].

Здесь следует уточнить, что под учебным пособием мы вслед за российскими педагогами понимаем учебное издание, дополняющее или *частично (полностью) заменяющее* учебник, официально утвержденное в качестве данного вида издания. При этом, мы считаем, учебное пособие сохраняет за собой и специфические качества: оно может охватывать не всю дисциплину, а лишь часть учебной типовой программы, может включать не только апробированные, общепризнанные знания и положения, но и разные мнения по той или иной проблеме [16].

Рассматриваемое нами учебное пособие разработано авторами в соответствии с действующей учебной типовой программой [2] для студентов искусствоведческих специальностей, изучающих русский язык как неродной, и построено с учетом требований подготовки специалистов в условиях кредитной системы обучения, действующей сегодня в вузах РК, а также на основе учета принципов функциональности, коммуникативности, специальности обучающихся. Помимо этого, пособие тематически и структурно (согласно типо-

вой программе) охватывает только первый семестр учебного года и отражает, таким образом, специфику социокультурной сферы общения: 1) *здоровье и здоровый образ жизни; 2) культуру и традиции, праздники и искусство в жизни человека; 3) закон; права человека и их защиту, 4) природу и человека, труд, учебу и отдых; 5) средства массовой информации, средства связи, их роль в жизни современного человека.*

Каждая из указанных пяти тем, в свою очередь, вбирает в себя соответствующие лингвистические темы, всего их 20. То есть учебный материал в пособии представлен в тематическом и лингвистическом блоках. Лингвистический блок, структурно находясь внутри тематического блока, по содержанию связан с такими отраслями лингвистической науки, как стилистика и теория текста.

Каждая из двадцати лингвистических тем разработана нами в соответствии с концепцией «занятий пяти типов»: 1) занятие общего разбора темы (работа с теоретическим материалом); 2) комбинированное практическое занятие с углубляющейся проработкой учебного материала (закрепление темы); 3) занятие обобщения и систематизации знаний; 4) обобщение материала в процессе самостоятельной работы обучающихся под руководством преподавателя (СРСП); 5) обобщение и систематизация материала в процессе самостоятельной работы обучающихся (СРС). Такая структура позволяет учесть особенности кредитной системы обучения (СРСП – СРС), а также оптимально уложиться в 45 часов аудиторных занятий, где каждые 3 часа рассчитаны на 15 недель первого семестра обучения. Помимо этого, такая структура позволяет представить каждую учебную (лингвистическую) тему логически завершенной, самодостаточной дидактической единицей.

Помимо тематического и лингвистического блоков рассматриваемое пособие включает в себя краткие лингвистический и искусствоведческий словари, перечень рекомендуемой учебной и справочной литературы.

Лингвокультурологическим потенциалом в данном пособии обладают, как и в случае со школьным учебником, многие его компоненты: учебные тексты, задания и др. Подтвердим это конкретным примером из указанного пособия, заданием 8, с. 42–43, в кото-

ром студентам предлагается выполнить следующие действия: *опишите один из портретов художников («Пушкин» О. Кипренского; «Казахский вальс» (портретный триптих: Шара Жиенкулова, Кульяш Байсеитова, Шолпан Жандарбекова) Г.Исмаиловой; «Портрет Федора Шаляпина» Б. Кустодиева; «Портрет писателя Льва Николаевича Толстого» И. Репина и т. п.). Используйте в работе портретную лексику.*

При составлении текста-описания портрета обратите внимание на то, что такой текст, как правило, имеет следующие структурно-композиционные особенности: общую характеристику, историю создания портрета; собственно портрет – внешние данные (лицо, глаза, волосы, одежда); особенности душевного состояния, характера, отраженные в портрете; оценку портрета.

Данное задание будет выполнено на более качественном уровне, на наш взгляд, если будет предварено лингвокультурологическим комментарием ключевого здесь искусствоведческого термина *портрет*. Под лингвокультурологическим комментарием нами подразумевается выделение (восстановление) языкового (лексического) значения и культурно-понятийного содержания в единораздельном лингвокультурологическом смысле соответствующей лингвокультуремы.

Лингвокультурологический комментарий следует начать с представления собственно языкового (терминологического) значения: *портрет* (от фр. «воспроизводить что-либо черта в черту») – жанр изобразительного искусства, изображающий внешний облик группы людей или отдельного человека. *Портрет* – один из главных жанров живописи, скульптуры, графики [23]. После чего уже рассматривается культурно-понятийный компонент лингвокультурологического смысла термина-лингвокультуремы *портрет* [9; 11 и др.]: *В портрете важны не только сходство изображения с моделью (оригиналом), верная передача внешнего облика портретируемого, раскрытие его духовной сущности, диалектическое единство индивидуальных и типичных черт, отражающих определённую эпоху, социальную среду, национальность, но и отношение художника к модели, его собственное мировоззрение, эстетиче-*

ское кредо, придающие портретному образу субъективно-авторскую окраску.

Зародившись в глубокой древности, портрет достиг высокого уровня развития в древневосточной, особенно в древнеегипетской скульптуре, где он выполнял главным образом роль «двойника» портретируемого в загробной жизни.

В Древней Греции в период классики создавались идеализированные скульптурные портреты поэтов, философов, общественных деятелей.

Древнеримский портрет отмечен чёткой передачей индивидуальных черт модели, психологической достоверностью характеристик.

В средневековом Китае, несмотря на подчинение строгому типологическому канону, средневековые мастера (особенно периода Сун, X–XIII вв.) создали множество ярко индивидуализированных портретов, часто подчёркивая в моделях интеллектуализм.

Выразительны портретные образы средневековых японских живописцев и скульпторов; из живых наблюдений исходили мастера портретной миниатюры средневековой Центральной Азии, Азербайджана, Индии. Европейская эпоха Возрождения утвердила идеалы героической, активно-действенной личности: это работы итальянских художников Леонардо да Винчи, Рафаэля, Джорджоне, Тициана, Тинторетто; портретное творчество нидерландских (Ян Ван Эйк, Робер Кампен, Рогир Ван дер Вейден, Лука Лейденский) и немецких (А. Дюрер, Л. Кранах Старший, Х. Хольбейн Младший) мастеров; живописные, графические и скульптурные портреты французских художников этой эпохи (Ж. Фуке, Ж. и Ф. Клуэ, Корнель де Лион, Ж. Пilon).

Русский портрет берет начало с иконописи – вида живописи, посвященной религиозным сюжетам и темам (в основном изображению (портретному) святых) и развившейся в недрах православной церкви Древней Руси. Иконопись оставалась ядром древнерусской культуры вплоть до конца XVII века, когда в петровскую эпоху была потеснена светскими видами изобразительного искусства. В Древней Руси существовал культ икон как священных предметов. Им поклонялись, о них слагали множество сказаний, люди считали,

что иконы наделены таинственной силой. От них ждали чуда, избавления от болезней, помощи в одолении врага. Икона была обязательной принадлежностью не только церковного убранства, но и каждого жилого дома. Главный предмет иконописи – божество, и оно предстает в образе прекрасного, возвышенного человека. Древнерусская иконопись – своеобразное, неповторимое явление мирового искусства, порожденное историческими условиями развития России. Древнерусская иконопись наложила свой отпечаток на развитие светского русского портрета; так, ее художественные особенности были использованы в переосмыщенном виде, к примеру, крупнейшими русскими художниками: К.С. Петровым-Водкиным, В. А. Фаворским, П. Д. Кориным и др.

Интенсивного развития светский портрет в России достигает в XVIII в.: это полотна И. Никитина, А. Матвеева, А. Антропова, И. Аргунова; живопись Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, пластика Ф.И. Шубина, гравюры Б.П. Чемесова.

Русский портрет XIX века – это психологические, часто социально типизированные портреты передвижников: В.Г. Перова, Н.Н. Ге, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, в них воплотился их интерес к представителям народа, к разночинской интеллигенции. Конец XIX – начало XX вв. в русском портрете – это реалистические остропсихологические произведения В.А. Серова, духовно значительные, наполненные глубоким философским смыслом портреты М. Врубеля, жизненно полнокровные портреты-типы и портреты-картины Н. Касаткина, А. Архипова, Б. Кустодиева, Ф. Малявина, скульптурные произведения С. Конёнкова, П. Трубецкого и др.

Представление лингвокультурологического смысла, в частности его культурно-понятийного компонента, можно сопроводить наглядностью, к примеру, параллельной рассказу демонстрацией соответствующих слайдов. Помимо этого, представление лингвокультурологического смысла термина-лингвокультуремы можно дополнить проведением ассоциативного эксперимента, который будет заключаться в ответе обучающихся на вопрос: Какие ассоциации рождает у вас термин-лингвокультурема *портрет*? (Для чистоты эксперимента можно задание с ассоциациями дать повтор-

но уже после ознакомления студентов с лингвокультурологическим содержанием соответствующего термина-лингвокультуремы).

После лингвокультурологического комментария указанное выше задание с ключевым термином-лингвокультуреой *портрет*, как подтверждает практика работы с учебным пособием [10], будет выполняться обучающимися более осознанно и, соответственно, более эффективно.

Таким образом, использование лингвокультурологического подхода к языковому образованию (на материале учебной литературы) и на ее основе формирование лингвокультурологической компетенции обучающихся как школ, так и вузов, помимо эффективного решения прямых учебно-образовательных задач способствует пониманию взаимоотношений между человеком и культурой в контексте всеобщей гуманистической перспективы, актуализации вопросов межкультурной коммуникации.

1. Абылқасымова А.Е. Школьный учебник: проблемы и пути обновления // Актуальные проблемы учебного книгоиздания : материалы междунар. науч.-практ. конференции. М.: РГГУ, 2005. С. 89–94.
2. Ахмедъяров К.К., Мухамадиев Х.С. Типовая учебная программа. Русский язык. Алматы: Казак университеті, 2012.
3. Бадагулова Г.М. Интеркультурема как результат номинативной деятельности носителей языка в условиях межкультурной коммуникации // Вестник КазНПУ им. Абая. Серия «Филологические науки». 2005. № 1 (11). С. 11–15.
4. Бим И.Л. Ключевые проблемы теории учебника: структура и содержание // Содержание и структура учебника русского языка как иностранного. М.: Русский язык, 1981. С.16–29.
5. Воробьев В.В. Лингвокультурология. Теория и методы. М.: Изд-во РУДН, 2008.
6. Гусинский Э.Н. Построение теории образования на основе междисциплинарного системного подхода. М.: Школа, 1994.
7. Дейкина А.Д. Русский язык как учебный предмет в общеобразовательном пространстве родной культуры // Культуроведческий подход: его реализация в школьном и вузовском курсах русского языка : доклады и тезисы докладов Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня ро-

ждения академика А.В. Текучева (11–12 марта 2003 г.) / сост.: проф. А.Д. Дейкина, проф. Л.А. Ходякова. М.: МПГУ, 2003. С. 10–15.

8. Донская Т.К. Лингвокультурологический принцип обучения русскому языку // Там же. М.: МПГУ, 2003. С. 24–28.

9. Дробышева Е.Э. Краткий словарь терминов и понятий курса культурологии : учеб. пособие. Владивосток: ДВГМА, 2000.

10. Кажигалиева Г.А., Бекишева Р.И., Тохтамова Р.К. Русский язык : учеб. пособие для студентов искусствоведческих специальностей. Алматы: Улагат, КазНПУ им. Абая, 2014.

11. Кононенко Б.И. Культурология в терминах, понятиях, именах. М.: Щит-М, 1999.

12. Лернер И.Я. Критерии сложности некоторых элементов учебника. М.: Просвещение, 1974.

13. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Изд. центр «Академия», 2001.

14. Мишатина Н.Л. Лингвокультурологический подход к развитию речи учащихся 7–9-х классов : дис. ... канд. пед. наук.13.00.02. М., 2000.

15. Новое качество высшего образования в современной России (содержание, механизмы реализации, долгосрочные и ближайшие перспективы). Концептуально-программный подход // Труды исследовательского центра / под науч. ред. Н.А. Селезневой и А.И. Субетто. М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 1995. С. 15–39.

16. Письмо Минобразования Российской Федерации от 23 сентября 2002 г. № 27-55-570/12 «Об определении терминов «учебник» и «учебное пособие». URL: <http://www.surgu.ru/upload/883-pismo.rtf>

17. Проблемы школьного учебника / под ред. Д.Д. Зуева. М.: Просвещение, 2004.

18. Русский язык : учебник для 6 класса общеобразовательной школы / сост.: М.Р. Кондубаева, М.Д. Джусупов, Г.А. Кажигалиева, С.Т. Тусеева. 3-е изд., перераб. Алматы: Атамура, 2011.

19. Саяхова Л.Г. Лингвокультурологическая концепция обучения русскому языку и учебники нового поколения : методическое руководство для учителей русского языка (5–11 классы). Уфа: Китап, 2006.

20. Темирханова С.З. Принцип градуальности в лексикографии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алматы, 2007.

21. Ходякова Л.А. Принцип соизучения языка и культуры в курсе методики преподавания русского языка // Актуальные проблемы преподавания русского языка на современном этапе российского среднего и

высшего образования : материалы Всерос. науч.-практ. конф. (11–12 марта 2004 г.) / сост.: проф. А.Д. Дейкина и проф. Л.А. Ходякова. М.: МПГУ, 2004. С. 57–67.

22. Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии : учеб. пособие / под ред. проф. В.Д. Бондалетова. М.: Флинта, 2006.

23. Чаговец Т. П. Словарь терминов по изобразительному искусству: Живопись. Графика. Скульптура : учеб. пособие для вузов. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013.

24. Шкатова Л.А. Текстовая деятельность и лингвокультурологическая грамотность // Текст и языковая личность : материалы V Всерос. науч. конф. с международным участием (26–27 октября 2007 г.) / под ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: Изд-во ЦНТИ, 2007.

О. И. Килюшева

Сохранение смыслового единства при написании письменного высказывания с элементами рассуждения в формате ЕГЭ

УДК: 378.022:811.111

Одной из основных проблем, с которыми учащиеся сталкиваются при написании письменного высказывания с элементами рассуждения, является сохранение смыслового единства, что обуславливает выполнение коммуникативной задачи. В статье рассматриваются типичные ошибки учащихся в сохранении смыслового единства сочинения, а также предлагаются некоторые принципы обучения для устранения этих ошибок.

Ключевые слова: ЕГЭ, письменное высказывание с элементами рассуждения, абзац, тезисное высказывание, тематическое предложение, детализирующие предложения, структура эссе, коммуникативная задача.

O.I. Kilyusheva. Maintaining semantic unity within the Russian National Exam essay

One of the main problems that Russian students face when writing a National Exam essay is staying within the given topic and creating a semantically coherent content, which makes up a third of evaluation points at the exam. The article gives examples of some typical students' mistakes in that matter and offers some teaching strategies to help students avoid them.

Keywords: *Russian National Exam, essay, paragraph, thesis statement, topic sentence, supporting sentences, essay structure, communicative purpose*

С введением в России Единого государственного экзамена существенно поменялись подходы к обучению иностранному языку в средней школе. Перед учителем иностранного языка стоит задача не только сделать из школьника «личность, способную к коммуникации на иностранном языке», как это было ранее обозначено в государственных стандартах для средней школы, но и подготовить учащегося к выполнению совершенно определенного типа заданий по разным типам речевой деятельности: аудированию, чтению, говорению и письму. Письменная часть ЕГЭ предусматривает написание двух письменных работ: письма личного характера и письменного высказывания с элементами рассуждения, последнее из которых является в традиционном понимании теории английской письменной речи одной из форм эссе-убеждения. Если обучение написанию личного письма не представляет особой сложности, то когда дело касается написания эссе, многие школьные учителя до сих пор сталкиваются с проблемами того, чему именно учить, как учить и каким образом интегрировать обучение письму в такой форме в общий учебный процесс.

Если говорить о том, на что должен быть направлен процесс обучения написания эссе-убеждения в средней школе, то можно выделить несколько направлений. Данные направления вытекают из критериев оценивания письменного высказывания с элементами рассуждения на Едином государственном экзамене: выполнение коммуникативной задачи, структурная организация текста, лекси-

ческое наполнение, а также грамматическое, орографическое и пунктуационное оформление. Последние четыре пункта не представляют собой сложности для учителей в плане построения обучающей деятельности. Существует множество разработанных подходов, приемов и методов обучения этим аспектам как в письменной, так и в устной речи. Выполнение же коммуникативной задачи и структурная организация текста являются параметрами, свойственными именно написанию эссе. Здесь мы сталкиваемся с двумя сложностями: во-первых, школьники не имеют возможности перенести знания о построении английского эссе ни с какого другого предмета школьной программы, так как эссе или сочинения, которые учащиеся пишут на уроках родного языка и литературы, имеют мало общего с тем, что мы ожидаем увидеть в английском эссе, а также потому, что собственно обучения тому, КАК писать сочинение или эссе, даже на родном языке, не осуществляется; во-вторых, данный продукт речевой деятельности является относительно новым для российских школьников, поэтому как учащиеся, так и сами учителя испытывают затруднения в понимании основных принципов построения письменного высказывания такого типа.

Принципы построения письменного высказывания с элементами рассуждения, требуемого на ЕГЭ, строятся на общих принципах построения эссе в английской традиции. Основной характеристической английского эссе-мнения является линейная структура, т.е. движение от главной мысли (тезисного высказывания = *thesis statement*) к тематическим пунктам (*topic sentences*), и далее от тематических пунктов к детализирующими предложениям (*supporting sentences*). Данная структура отражает построение содержательного плана эссе, т. е. принцип развития мысли и логику приведения доказательств. Помимо плана содержания существует еще и план оформления. Эссе всегда разбито на абзацы (классическое эссе традиционно состоит из пяти абзацев), первым из которых является абзац-введение (*introduction*), далее следуют абзацы основной части (*body*), и завершает эссе абзац-заключение (*conclusion*). Каждый абзац также имеет свою структуру. Так, введение содержит некоторую вводную информацию и обязательно завершается тезисным высказыванием. Каждый абзац основной части построен одинаково:

тематический пункт (или предложение) и следующие за ним несколько детализирующих предложений. Заключение обязательно суммирует все тематические пункты и возвращается к главной мысли, высказанной в тезисном высказывании.

На Едином государственном экзамене организация текста (т. е. разбитие его на абзацы и логическая связь между абзацами и внутри абзацев) и содержательный план эссе оцениваются отдельно. Обучение разбитию высказывания на абзацы и применению средств логической связи не представляет особой трудности. Что касается плана содержания, в этом отношении на данный момент не существует ни понимания того, чему конкретно мы должны обучать в школе, ни владения подходами к тому, как это осуществить. Критериями при оценивании выполнения коммуникативной задачи является наличие тезисного высказывания (которое задает тему всего эссе), а также позиции автора по заданной теме, аргументов автора в защиту своей позиции, аргументов оппонентов высказанной позиции и опровержения аргументов оппонентов. Для того чтобы эссе было доказательным, все аргументы (собственные и оппонентов) должны быть выстроены в пределах ЗАДАННОЙ темы. При отхождении от темы коммуникативная задача считается невыполненной. Однако, оказывается, основной сложностью, которую испытывают учащиеся при написании эссе, является как раз сохранение смыслового единства.

Нами было проведено экспериментальное исследование, в котором принимали участие учащиеся старших классов средней школы, языковой гимназии, а также студенты начальных курсов языкового факультета. Результаты исследования показали, что независимо от уровня владения языком учащиеся допускают ошибки в сохранении смыслового (семантического) единства в эссе. Только в 2 % всех письменных работ авторам удалось придерживаться заданной темы на протяжении всего эссе. Интересен тот факт, что те 2 %, которые справились с задачей, ранее были обучены написанию эссе. Это позволяет сделать вывод о том, что без специальной подготовки, направленной на тренировку именно этого умения, учащиеся не в состоянии справиться с решением коммуникативной задачи.

Для успешной подготовки школьников к сохранению тематического единства в эссе учителю необходимо знать, что именно вызывает у учащихся затруднения, какие они допускают ошибки. Только так он сможет целенаправленно строить работу по предотвращению данных ошибок. С точки зрения сохранения тематического единства ошибки, допускаемые учащимися, можно разбить на пять основных групп:

- ошибки в построении эссе и абзаца;
- ошибки в составлении тезисного высказывания;
- ошибки в тематических предложениях;
- ошибки в детализирующих предложениях;
- ошибки в написании заключения и введения.

Ошибки в построении эссе и абзаца

Чтобы выстроить эссе логически и доказательно, необходимо знать его структуру. Незнание того, что нужно разбить свои аргументы по содержательным фрагментам и распределить по абзацам, может привести к тому, что учащийся «заблудится» в своих рассуждениях и, скорее всего, уйдет от заданной темы.

Так, например, в одном из эссе на тему “Can internet acquaintances make real friends?”, в котором необходимо доказать, возможно или невозможно, что люди, с которыми человек общается только по Интернету и которых он никогда не видел в реальной жизни, могут приобрести качества настоящего друга – человека, который поможет в беде, которому можно доверить секрет и который принимает и любит тебя таким, какой ты есть, со всеми твоими недостатками, учащийся совсем не разбивает основную часть эссе на абзацы:

As the internet has become very popular, people are able to find somebody with similar interests. So people can become pen-friends when they get more interested in each other. For example, if these people are from different countries, they may learn something about a foreign culture. And the number of such relationships among people from different countries is large. I think it is good, because people can understand people of other nationalities better. And this will lead to reducing the

level of chauvinism. As a result, people will become more sociable and tolerant. Chatting with people from other countries is a good way of socializing, which then can turn into strong friendship, which is very good as people get happier, knowing that there is someone to talk to, a person you can rely on. Isn't that good that people who have never known each other can become real friends?

В результате ни один из приведенных им аргументов не соотносится с заданной темой, т.е. автор не рассуждает о качествах тех людей, с которыми мы знакомимся и общаемся только в виртуальном мире.

Незнание того, каким именно содержанием должен быть наполнен каждый абзац, может привести к тому, что аргументы, собранные внутри абзаца, не будут соответствовать заданной теме. Например, в эссе, в котором в первом абзаце основной части учащийся приводит аргументы ЗА то, что настоящим другом в Интернете быть возможно, во втором абзаце приводит аргументы ПРОТИВ того, что это возможно, а в третьем абзаце пишет о том, что он сам не имеет ничего против интернет-знакомств, нарушена логика построения доказательства: вместо того, чтобы опровергнуть доводы оппонентов о невозможности настоящей дружбы в сети, в третьем абзаце учащийся вводит совершенно новую тему – люблю ли я знакомиться с людьми в Интернете.

Незнание структуры абзаца приводит к тому, что учащимся не удается сосредоточиться на теме убеждения и собрать аргументы за или против. Вместо этого они могут взвешивать отрицательные и положительные стороны явления. Так, например, в данном абзаце автор рассматривает разные стороны явления интернет-знакомств, при этом никак не затрагивая тему «настоящих друзей»:

Internet can help people to find friends. On the one hand, it's great to find someone who shares your interests. On the other hand, if that person lives on the other side of the planet, it will be hard to keep in touch for a long time. But some people manage to do that. And if they meet each other in real life, there is not any guarantee that they will like each other and continue their friendship.

В другом абзаце мы можем наблюдать отсутствие у учащегося понимания того, что необходимо сначала четко выразить свою по-

зицию по проблеме, а далее привести доводы в ее поддержку, в результате чего коммуникативная задача остается недостигнутой:

Someone could say that nowadays we don't have a lot of face-to-face conversations, we can't understand real emotions of a person when reading typed words.

Ошибки в составлении тезисного высказывания

Тезисное высказывание – это главное предложение всего эссе. Оно появляется в конце абзаца-введения и должно четко обозначать тему письменной работы. Верно составленное тезисное высказывание задает правильное направление всему сочинению. Поэтому очень важно научить учащихся придавать этому большое значение.

Иногда тезисное высказывание может оказаться слишком общим по смыслу. Так, например, следующий тезис совсем не затрагивает проблему настоящей дружбы. Скорее всего, такое тезисное высказывание не спровоцирует дальнейшие аргументы по заданной теме:

I would like to express my point of view on the problem of acquaintances on the Internet.

Тезисное высказывание также может быть слишком узким по смыслу:

So, can you be sure that the people you meet online are honest and faithful to you?

В таком тезисе главная мысль сужается до идеи честности и преданности интернет-знакомых, хотя это не единственные качества настоящего друга, а честность и вовсе может не иметь никакого отношения к теме дружбы.

Иногда тезис содержит искаженную по смыслу главную мысль. Так, например, в нижеприведенном тезисном высказывании акцент с проблемы истинности дружбы смешен на проблему самой возможности найти друзей в виртуальном мире:

The question is whether we can find new friends in the virtual world.

А в следующем тезисе темой эссе заявлена возможная опасность виртуальной дружбы:

Internet friendship is very popular nowadays, but some people think it may be dangerous.

Если учащийся изначально сформулировал главную мысль всего сочинения неверно, то сложно ожидать, что все остальное содержание будет соответствовать теме.

Случается также, что тезисное высказывание содержит две главные мысли:

Some people maintain the idea that person can find a real friend on the internet. It's a really interesting topic to discuss. Nowadays, Internet plays a great role in human lives. So let's try to look at it.

Как мы видим, автор в данном случае сам не определил еще четкий идейный фокус своего сочинения, поэтому, скорее всего, его эссе будет рассуждать как о возможности поиска друзей в интернете, так и о роли интернета в целом, при этом ни одна из этих двух мыслей не отвечает заданной теме.

В нижеприведенном абзаце-введении вообще отсутствует главная мысль:

Nowadays, almost every home has access to the Internet. On the Internet, we can read books, communicate with people at a distance, purchase stuff from websites and do many other things. And, of course, you can meet many interesting people.

Автор говорит о нескольких особенностях современного мира, ни одна из которых не заявляет о проблеме или мнении, т.е. не является ИДЕЕЙ. Отсутствие идеи, проблемы или мнения закрывает возможность дальнейшего развития мысли или доказательства чего-либо. Понятно, что такое эссе не может оказаться успешным с точки зрения выполнения коммуникативной задачи.

Ошибки в тематических предложениях

Данная категория включает в себя 6 типов ошибок. Самой распространенной ошибкой является **отхождение от тезисного высказывания**. В абзаце с тематическим предложением “*I think that face to face communication is better than Internet acquaintances*” автор намеревался представить доказательства того, что стать настоящими друзьями, общаясь только по Интернету, невозможно, однако формулировка этого как противопоставления коммуникации в реальной жизни и в виртуальном мире, скорее всего, подтолкнет его к

последующему сравнению этих двух видов общения, а не к обсуждению качеств настоящего друга.

Еще одной ошибкой является неправильное перефразирование тезисного высказывания. Например, когда учащийся начинает доказывать свою позицию с предложения *“Some people think that pals from the internet can replace your friends from real life”*, он подменяет понятие *стать настоящим другом* понятием *заменить друзей из реальной жизни*, что не совсем верно отражает суть и уводит от заданной темы.

Помимо этого, тематические предложения, так же как и тезисные высказывания, могут оказаться слишком узкими по смыслу, как, например, следующее:

Some people think that Internet acquaintances can do a lot of harm.

Здесь фраза *Internet acquaintances can do you a lot of harm* задает очень узкую смысловую область для приведения доказательств, сужая их до темы *причинения вреда*.

Также проблемы с приведением доказательств могут быть вызваны тем, что тематическое предложение вместо утверждения-мнения содержит утверждение-факт, например:

On the other hand, there are a lot of people who have found friends and even love in social nets.

Такое предложение не задает вообще никакой области (мотива) для дальнейших рассуждений, так как является просто фактом, не требующим доказательств.

Есть случаи, когда учащиеся, недостаточно знакомые со структурой абзаца, помещают тематическое предложение в неправильное место в абзаце. В приведенном ниже абзаце предложение, которое является по смыслу тематическим, помещено на второе место после другого предложения общего содержания, благодаря чему оно превращается в детализирующее предложение:

As the internet has become very popular, people are able to find somebody with similar interests and ideas. and discuss things with them. So, people can become good friends as they get more interested in each other. For example,

Такое размещение смещает семантический фокус абзаца и далее в абзаце ученик вместо доказательств мысли о возможности на-

стоящей дружбы приводит примеры того, как люди общаются в интернете.

Незнание структуры абзаца может также привести к тому, что тематическое предложение в абзаце полностью отсутствует, как, например, в данном абзаце:

There are a lot of social networks, forums, communities, where you can speak with strangers, or find out about people around you. Firstly, no one sees your face. It may make you feel comfortable, more open, and erases borders between you and your partner. You just sit on a soft chair, drinking a lovely cup of tea with milk and communicating with a guy from Albania. Secondly, everyone could be your friend. Just start a conversation! Thirdly, it's safer. You won't be injured or killed.

Как мы видим, отсутствие тематического предложения привело к тому, что автор потерял главную мысль и, соответственно, привел аргументы, доказывающие совершенно разноплановые идеи.

Ошибки в детализирующих предложениях

В данной группе можно выделить 8 типов ошибок.

Самой распространенной ошибкой является случай, когда автор подбирает аргументы к неверно сформулированному тематическому предложению:

In my opinion, each person can find new friends on the Internet. First, it is possible to meet people from different cities and countries. Secondly, communicating on the Internet is easier than in real life.

Другой распространенной ошибкой является подмена фактов, которые должны подтверждать мнение, еще одним утверждением-мнением:

You can't make real friends on the Internet. Firstly, Internet communication has nothing in common with real communication, let alone friendship. So it can't lead to real friendship.

Утверждение о том, что общение в Интернете сильно отличается от общения в реальной жизни, само по себе требует доказательства, тем самым не имея способности подтверждать что-либо. Для того чтобы избежать такого типа ошибок, необходимо специально обучать школьников различать утверждение-мнение от утверждения-факта.

Часто аргументы, приводимые для доказательства главной мысли, вообще не имеют отношения к данной мысли:

I agree with the point of view that we can make real friends on the Internet. Firstly, we can make friends with someone who lives in another country. We can learn more about their local traditions or local food. What's more, we can visit this country.

Такое чаще всего является результатом отсутствия стадии планирования при написании письменной работы, чему тоже следует специально обучать.

Отсутствие планирования также может привести к проблеме, когда пишущий приводит противоречавшие друг другу аргументы в рамках одного абзаца:

It is impossible to find real friend on the internet, because I don't know people who met in social nets and became really good friends. But I have heard lots of stories of how people met in the social net and started their friendship and then continued to communicate.

В другом случае пишущий приводит аргументы, являющиеся ссылками на это же тематическое предложение:

Internet acquaintances can't make real friends. First of all, if you live in different countries, you can't see each other in real life.

Здесь автор утверждает, что в Интернете (когда нет возможности встретиться в реальном мире) невозможно стать настоящими друзьями, потому что нет возможности встретиться в реальном мире.

Часто учащиеся приводят аргументы, смысл которых является противоположным тому, что требуется доказать:

Your internet acquaintances will not disturb you when you are busy and you don't have to see them every day.

В этой фразе автор скорее доказывает удобство интернет-дружбы, чем ее настоящее качество, так как приведенные факты скорее подтверждают обратное.

Еще одной не менее распространенной ошибкой является случай, когда учащийся **вместо приведения доказательств просто перефразирует тематическое предложение**:

I think you'll never make real friends on the Internet. Firstly, I have never seen examples of Internet friendship in real life. Secondly, you can meet some new people in social networks, but you'll never become friends without meeting and speaking in real life.

Незнание структуры эссе может привести к тому, что в первом и третьем абзаце основной части пишущий приводит одни и те же аргументы:

Абзац 1: Internet friends are not real because they don't really care about you, even if they show some interest.

Абзац 2: They can be true friends because they worry about you when you are in trouble.

Абзац 3: Internet pals only pretend they are interested in your problems.

Важным моментом, на который учащиеся должны обращать внимание при планировании содержания абзацев, является то, что при приведении доводов оппонентов во втором абзаце у автора возникает желание дать информацию, опровергающую свои доводы, приведенные в предыдущем абзаце. Но в этом случае в третьем абзаце, в котором требуется опровергнуть доводы оппонента, автору ничего не остается, как снова повторить свои доводы из первого абзаца. Чтобы избежать этой проблемы, важно помнить, что во втором абзаце оппоненты не опровергают наши доводы, а приводят свои, совершенно отличные от наших.

Ошибки в написании введения и заключения

Введение и заключение – это фрейм, внутри которого разворачивается мысль. Верно заданный фрейм обеспечивает нужное русло развития мысли. Многие подходы написания эссе учат тому, что написание эссе должно начинаться с написания введения и заключения, которые помогают автору четко увидеть логику построения своего письменного высказывания: введение задает тему, подводит к ней, а заключение подытоживает ее. Таким образом, пишущий постоянно осознает, к какому выводу он хочет подвести читателя своими аргументами. Часто, прочитав только лишь введение и заключение, можно сделать вывод о правильности всего эссе.

Однако абзацы введения и заключения остаются в нашем подходе к обучению письменной речи практически без внимания. И те ошибки, которые мы наблюдаем в работах учащихся, свидетельствуют о том, что учащиеся не понимают либо структуру эссе, либо его цели, либо не видят логику построения собственных аргументов.

Одной из ошибок при написании введения является то, что оно не ведет к тезисному высказыванию, а как бы существует отдельно от него.

In modern world, people just can't live without the Internet. It's information, acquaintance, communication, and entertainment that we get from the Internet. But can Internet acquaintances make real friends? –

В данном абзаце-введении автор рассуждает об общих функциях интернета, поэтому тезисное высказывание о том, возможна ли настоящая дружба в интернете, появляется совершенно неожиданно. Далее в таком сочинении вряд ли стоит ожидать четко аргументированной позиции по заданной теме, так как уже по введению видно, что автор не определил для себя семантический фокус высказывания и не имеет четкого представления о том, что именно ему предстоит доказать.

То же самое можно сказать о таких абзацах-введениях, которые состоят из всего одного предложения, которым, собственно, является тезисное высказывание. Принимая во внимание то, что автор знаком со структурой построения эссе и абзаца, это может говорить о том, что автор просто перефразировал заданную тему, не обдумав предмет высказывания.

Случается, что тезисное высказывание помещается в неправильном месте в структуре абзаца-введения. Желательно, чтобы главная мысль всего эссе была представлена в самом конце абзаца-введения. В некоторых случаях тезисное высказывание располагается в начале введения, например:

Internet acquaintances can make real friends. A lot of people use the Internet. People meet other people to talk about something, to find out about their characters and life.

Здесь существует большая опасность того, что семантический фокус высказывания сместится и автор начнет далее рассуждать не о возможности становления настоящей дружбы, а о том, как люди в целом проводят время, общаясь в Интернете.

Функция заключения – суммировать все приведенные аргументы и вернуться к главной мысли, представленной в начале эссе. Поэтому естественно, что заключение и введение должны представлять собой единое смысловое целое. Случай, когда во введении тема заявлена верно, а в заключении автор смещает свой семантиче-

ский фокус, выявляют неправильную логику построения доказательства. Например, в нижеследующем введении заявлена мысль о возможности развития настоящей дружбы, доказательству которой будет посвящено все сочинение, а в заключении автор приходит к выводу о том, что для кого-то заводить друзей в Интернете – обычное дело:

Today lots of people meet each other on the Internet. So can we become real friends with people who we meet in social networks?

...

I haven't got real friends who I met on the internet, but for somebody it's a usual deal

Иногда в заключении учащийся заявляет совершенно новую тему, лишь косвенно связанную с изначально предложенной:

Finally, I want to say that the Internet makes life easier for millions of people.

И тот и другой случай показывает отсутствие у автора представления того, к каким выводам он подводил читателя своими доказательствами.

Все вышеизложенные ошибки, которые приводят к смещению семантического фокуса высказывания, являются результатом отсутствия стадии планирования при написании эссе. Планирование помогает учащимся увидеть структуру всего эссе и каждого абзаца в отдельности, выстроить логически свои аргументы и прийти к необходимым выводам в пределах заданной темы.

В целом умения логически мыслить и придерживаться цели высказывания – это общие умения, которые могут развиваться не только на уроках английского языка, и не только на письме. Однако, проявляясь на письме, эти умения приобретают четко очерченную форму. Особенно это становится заметно при написании сочинения на английском языке, который не любит пространных высказываний и лирических отступлений, а наоборот, краток, лаконичен и содержательно целенаправлен. Семантическая фокусировка в английском эссе ощущается особенно четко.

В связи с этим планирование должно выступать отдельной целью при обучении написания работы этого жанра на уроках английского языка. Учащиеся должны привыкнуть к тому, что написание эссе – это не хаотичный процесс, не свободный поток мысли в

письменной форме, а стратегическое высказывание, имеющее четкую цель (в данном случае – убедить в верности своего мнения по определенной теме). Эта цель должна прослеживаться и быть очевидной для читателя в готовом продукте. Она может быть достигнута только за счет выверенной логики построения мысли. При приведении своих доводов учащийся должен постоянно помнить, ЧТО именно он доказывает, на какую тему он высказывается. Только обучая этому, можно подготовить учащихся к успешному выполнению коммуникативной задачи при написании письменного высказывания с элементами рассуждения на Едином государственном экзамене.

АНТРОПОЛОГИЯ

С. В. Иванов, Д. В. Гоппе, С. Н. К. Керимова, К. В. Жорняк

Антропологические корреляты межзрачкового расстояния: медицинские, физиогномические и психологические приложения

УДК: 572.087:611.842.1

На основе оригинальных регистров антропометрических (n=63), оптометрических (n=363), краниометрических (n=15), физиогномических (n=332), психометрических (n=63) и физиологических (n=63) параметров у мужчин и женщин инструментами вариационной статистики и корреляционного анализа установлены следующие закономерности. Показатель межзрачкового расстояния – pupillary distance (PD) – корреспондирует со стойкими динамическими и ментальными стереотипами, связан с индивидуальным профилем латерализации (киральной асимметрии). Эволюционный и секулярный тренд роста PD является проявлением неотенции, ювенилизации или педоморфоза.

Ключевые слова: межзрачковое расстояние, антропометрия, краниометрия, физиогномика, индивидуальный профиль латерализации.

S. V. Ivanov, D. V. Goppe, S. N. K. Kerimova, K. V. Zhornjak. Anthropological correlates of pupillary distance: medical, physiognomic and psychological applications

Based on the original registers anthropometric (n=63), optometric (n=363), craniometric (n=15), physiognomic (n=332), psychometric

($n=63$) and physiological ($n=63$) of parameters in men and women the tools of the analysis of variance and correlation analysis revealed the following patterns. Index pupillary distance (PD) corresponds with a persistent dynamic ski and mental stereotypes associated with the individual profile of lateralization (chiral asymmetry). Evolutionary and secular trend of growth of PD is a manifestation of neoteny, juvenile or pedomorphosis.

Keywords: pupillary distance, anthropometry, craniometry, physiognomy, an individual profile of lateralization.

Как известно, межзрачковое (центровочное) расстояние (МЗР, рис. 1), или pupillary (interpupillary) distance (PD), у взрослого человека варьирует в пределах 50–75 мм, максимально – 45–80 мм, у детей – до 40 мм [27]. Этот показатель используется в практике оптометрии и прикладной офтальмологии [1; 12; 16], в криминалистике [9] и других отраслях знания. В офтальмологической практике МЗР измеряется в миллиметрах. Измеряется не прямо, а косвенно – от края одной радужки до края другой (рис. 2), но не между зрачками. Поскольку диаметр зрачков постоянно варьирует.

Почти двукратный коридор вариаций нормального показателя МЗР человека – от 45 до 80 мм – ассоциируется с полярными страстами мира животных – хищниками и травоядными. Как и с дельфинами – вторично водными млекопитающими с максимально широко «расставленными» глазами. Угол локации глазных яблок у них почти 160° , что аналогично 6-недельному зародышу человека [32]. А это – табу на бинокулярное зрение, необходимое для оценки расстояний. Особенно – хищникам!

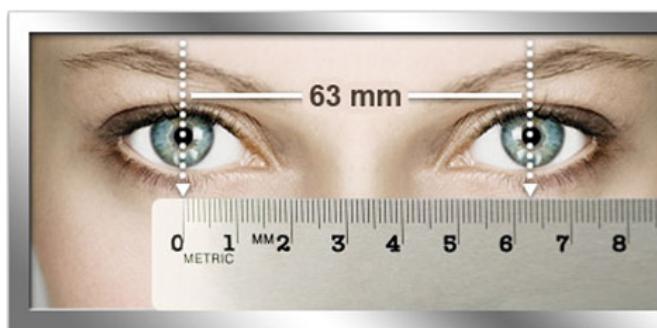


Рис. 1. Межзрачковое расстояние

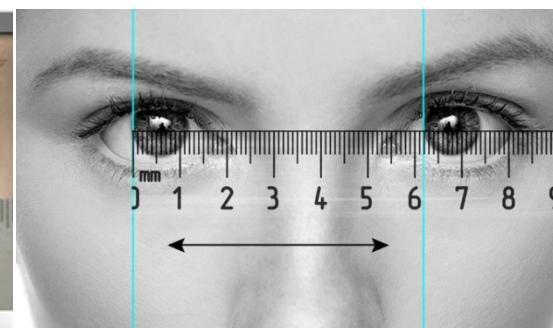


Рис. 2. Измерение межзрачкового расстояния

Безусловно, угол локации глазных яблок в примере с хищниками и травоядными связан со стереотипами адаптивного поведения. Эта связь должна «работать» и у человека. В первом приближении поведенческие стереотипы и менталитет миролюбивого земледельца («травоядное») должны корреспондировать с широко расставленными глазами. А поведенческие стереотипы и менталитет агрессивного охотника («хищник») – с близко посаженными глазами.

В этой связи интересна гипотеза «Охотник против фермера» Тома Хартманна. Но не в связи с синдромом дефицита внимания и гиперактивности [21]. Как и опубликованные в *Nature* [33] генетические аргументы тройного происхождения европеоидов в контексте имбриндинга охотников-собирателей и земледельцев по итогам работы международной коллаборации ученых из 89 научных центров.

У 6-недельного зародыша человека, подобно рыбам, глазные бокалы расположены латерально. Угол локации глазных яблок, образованный условными оптическими осями глаз, пересекающимися в центре головы, в этом возрасте составляет 160° . Через неделю этот угол уменьшается до 120° , а к 10-й неделе эмбриогенеза он составляет уже 70° , при среднем показателе у взрослого человека в 60° [32]. Очевидно, угол локации глаз в 60° соотносится со средним МЗР примерно в 60 мм. Тогда как эмбриональный и далее – плодный (от 10-й недели до рождения) статус этого угла в 70° соотносится с МЗР в 70 мм и более у взрослого человека, причем взрослое «травоядное», т.е. миролюбивого фермера-земледельца с широко расставленными глазами!

Принципиально важно, что данное наблюдение – это свежий аргумент в пользу антропологической гипотезы, согласно которой в эволюции человека важную роль играет неотения, ювенилизация или педоморфоз [14, С. 98].

Безусловно, на исконные филэмбриогенетические детерминанты, реализующиеся пренатально в изначальной комфортной водной среде в унисон мелодике гравитационного императива, в постнатальном онтогенезе, уже в условиях неуютной газовой среды и солнечного электромагнитного ментора, налагаются и интерферируют привычные нам ныне детерминанты внешней среды – «природные» и социальные [10; 11].

При этом на фоне очевидной возрастной изменчивости лица и целого организма человека своеобразной константой – от пубертата до смерти – остается показатель МЗР. Дефинитивный статус показателя МЗР у обоих полов формируется с окончанием роста черепа к пубертатному периоду, достоверно не изменяясь в старших возрастных группах [20; 27–29; 31; 34]. В этой связи еще более консервативной константой является диаметр роговицы (и радужной оболочки), достигающий дефинитивного статуса уже к 1-му году постнатальной жизни [6; 18].

Тем не менее именно в силу возрастной инвариантности на фоне двукратного коридора дефинитивных индивидуальных вариаций нормального показателя МЗР, иллюстрирующих генотипичность этого признака, страты коридора вариаций нормы МЗР должны быть каузально и статистически связаны с более пластичными антропологическими, краниологическими, физиognомическими, психосоциальными и прочими фенотипическими маркерами. Тестирование этой возможности и определило дизайн настоящего исследования.

Как видно из табл. 1, первая наша база данных включает результаты замеров МЗР, а также антропометрических, психометрических (модифицированный тест опросника Аннет [22–24]) и физиологических (аксилярная термометрия) параметров у 63 добровольцев (29 мужчин и 34 женщин в возрасте от 8 до 69 лет).

Материалы табл. 1 среди прочего подтверждают тривиальные постулаты, исходящие из примата соматомоторного критерия «руконости». Например, установлено преобладание показателя ширины ногтевой пластиинки 1-го пальца кисти на ведущей руке (в 93,65 % – правой), как и достоверно более высокие цифры этого показателя у мужчин, по сравнению с женщинами. В нашем пилотном исследовании процент левшей оказался сопоставимым с литературными данными, которые варьируют от 2 до 25 % в зависимости от исторической эпохи и этнической принадлежности исследуемой популяции. В частности, среди англоязычного населения Австралии и Новой Зеландии с 1880 по 1969 гг. леворукость возросла с 2 до 13 % [25]. Привлечение корреляционного анализа к массиву сравниваемых показателей выявляет прогнозируемую прямую зависи-

мость между ростом испытуемого и МЗР, но в силу малой выборки зависимость статистически недостоверную.

Таблица 1

**Медианный антропометрический фенотип добровольцев
1-й базы данных**

Параметр (размерность)	Мужчи- ны $M \pm S_x$	Жен- щины $M \pm S_x$	Все слу- чаи $M \pm S_x$
Возраст (лет)	23,3	25,7	24,7
Межзрачковое расстояние (мм)	61,8±0,8	60,6±0,7	61,5±0,7
Правша, левша или амбидекстр (% левшей)	8,8 %	3,4 %	6,35 %
Модифицированный тест Аннет (% левшой ЛЛЛ)	-	2,9 %	1,6 %
Рост (см)	179,6	165,4	171,2
Средняя аксилярная температура за 3 заме- ра слева	36,6°	36,4°	36,45°
Средняя аксилярная температура за 3 заме- ра справа	36,55°	36,5°	36,5°
Ширина ногтевой пластиинки 1-го пальца правой кисти (мм)	17,0±1,1 *	14,2±0,8* *	15,7±0,9
Ширина ногтевой пластиинки 1-го пальца левой кисти (мм)	16,45±1,0* *	14,1±0,7* *	15,3±0,8
Ширина ногтевой пластиинки 5-го пальца правой кисти (мм)	9,9±0,8* *	8,5±0,5 *	9,2±0,6
Ширина ногтевой пластиинки 5-го пальца левой кисти (мм)	9,55±0,7	8,6±0,6	9,1±0,6
Максиллярная межклыковая дистанция справа (мм)	30,2	28,2	29,7
Максиллярная межклыковая дистанция сле- ва (мм)	30,3	28,3	29,9
Мандибулярная межклыковая дистанция справа (мм)	23,4	22,1	22,9
Мандибулярная межклыковая дистанция слева (мм)	22,8	22,1	22,7

*различия показателя достоверны ($P<0,05$) между мужчинами и женщинами.

Однако есть и нетривиальные результаты. Удельный вес истинных левшер нашего пилотного исследования (1,6 %) аргументирует гипотезу В.А. Геодакяна (2005) о синергии зеркальной (D- и S-формы функций) и стереометрической асимметрии (цис- и транс-позиции) в эволюции триаксиальных форм организмов, включая человека [8]. Эти результаты достигаются при учете не только соматомоторного доминирования. В формуле индивидуального профиля латерализации должны быть учтены как минимум соматосенсорные (ведущий глаз), висцеромоторные (термоасимметрия), физиогномические, антропометрические и краинометрические переменные.

С другой стороны, критерий МЗР должен «заиграть» по факту стратификации выборки на полярные и промежуточные группы, нивелировав избыточные малоинформационные параметры программы исследования, как и результаты замеров у детей (табл. 2). Условно по этому критерию уместно выделить группу «хищников» с узко посаженными глазами (МЗР 45–54 мм) и «травоядных» с широко расставленными глазами (МЗР 66–75 мм). Лица с МЗР в промежуточном диапазоне 55–65 мм и в нашей выборке, и по данным литературы [27–29; 31] totally преобладают.

Как следует из таблицы 2, несмотря на нерепрезентативные объемы выборки в обеих сравниваемых группах, тренды, намеченные материалами полного регистра (табл. 1), в полярных когортах «хищников» и «травоядных» проявляются более рельефно. В частности, в страте «хищников», как и предсказывает гипотеза В.А. Геодакяна [8], правокириальная термоасимметрия значимо выше ($0,125^\circ$), чем у «травоядных» ($0,05^\circ$).

Второй наш регистр (n=300) включает данные о МЗР, любезно предоставленные администрацией городских салонов оптики. Как следует из таблицы 3, оптометрические параметры нашей небольшой выборки сопоставимы не только с результатом профессиональных оптометристов, но и с весьма репрезентативными выборками зарубежных коллег.

Таблица 2

Медианный антропометрический фенотип добровольцев
1-й базы данных с учетом выделенных крайних страт
по критерию МЗР

Параметр (размерность)	Страта «хищников» (n=5)	Страта «травоядных» (n=13)	Все случаи $M \pm S_x$
Возраст (лет)	23,4	26,6	24,7
Межзрачковое расстояние (мм)	52,0	68,1	61,5±0,7
Правша, левша или амбидекстр (%) левшей)	0 %	0 %	6,35 %
Модифицированный тест Аннет (%) левшей ЛЛЛЛ)	0 %	15,4 %	1,6 %
Рост (см)	165,8	176,8	171,2
Средняя аксилярная температура за 3 замера слева	36,5°	36,3°	36,45°
Средняя аксилярная температура за 3 замера справа	36,625°	36,35°	36,5°
Ширина ногтевой пластиинки 1-го пальца правой кисти (мм)	13,2	17,1	15,7±0,9
Ширина ногтевой пластиинки 1-го пальца левой кисти (мм)	13,0	16,7	15,3±0,8
Ширина ногтевой пластиинки 5-го пальца правой кисти (мм)	8,0	10,1	9,2±0,6
Ширина ногтевой пластиинки 5-го пальца левой кисти (мм)	7,8	9,9	9,1±0,6
Максиллярная межклыковая дистанция справа (мм)	29,0	32,15	29,7
Максиллярная межклыковая дистанция слева (мм)	29,2	32,4	29,9
Мандибулярная межклыковая дистанция справа (мм)	21,2	24,0	22,9
Мандибулярная межклыковая дистанция слева (мм)	22,0	23,8	22,7

Таблица 3

Сравнительный анализ МЗР в различных популяциях

Источник данных	Объем и этнические особенности выборки	Среднее МЗР (мм)	Среднее МЗР у мужчин (мм)	Среднее МЗР у женщин (мм)
Иванов С.В. и соавт., 2015	63 (европеоиды)	61,5±0,7	61,8±0,8	60,6±0,7
Салоны оптики г. Сыктывкара	300 (европеоиды)	62,8±0,3	63,3±0,4	61,6±0,4
Clauser e.a., 1988 [26]; Dodgson, 2004 [27]	3976 (европеоиды, негроиды, монголоиды)	63,36	64,67	62,31
Clauser e.a., 1988 [26]; Dodgson, 2004 [27]	2302 («белые»)	61,99		
Clauser e.a., 1988 [26]	1376 (негры)	65,65		
Clauser e.a., 1988 [26]	125 (испанцы)	63,54		
Clauser e.a., 1988 [26]	58 (исландцы)	63,17		
Clauser e.a., 1988 [26]	26 (индейцы)	65,12		
Evereklioglu e.a., 1999 [28]	3448 («белые»)	61,7	62,6	60,8

Очевидно, что МЗР должен соотноситься с постнатальной изменчивостью краинометрической области черепа, которая, по единодушному мнению специалистов в области краинометрии [2–4; 7], является наиболее пластичной областью черепа. Особенно вариабельны в постнатальном онтогенезе именно латеральные размеры краинометрической области [5; 17]. Причем пластичность эта зиждется на происхождении костей этой области из уникального пролиферативного эмбрионального источника – эктомезенхимы [32]. В этой связи третья наша база данных включала результаты измерений экспонатов краинометрической коллекции кафедры (15 черепов).

пов, в т.ч. 8 мужских и 7 женских). Из большого перечня традиционной краниологической программы [2; 5] мы выбрали те показатели, которые, во-первых, наиболее адекватно соотносятся с нашей антропометрической и физиогномической программами исследования, во-вторых, прямо или косвенно аффилированы с МЗР (рис. 3).

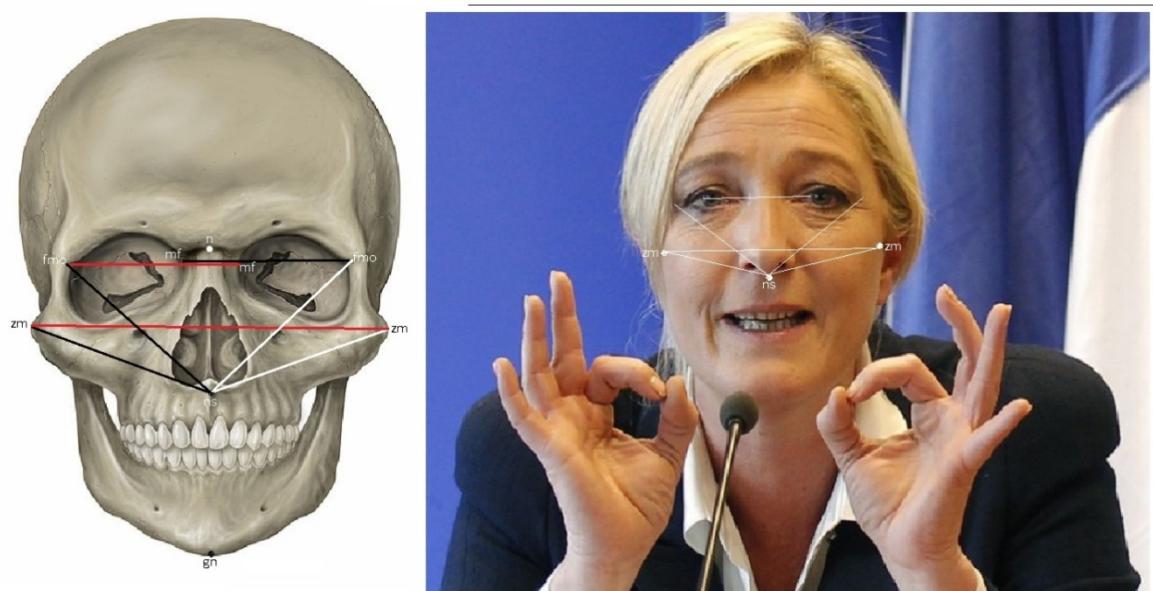


Рис. 3. Тестируемые краниометрические и физиогномические размеры:

zm – зиго-максилляре (наиболее выступающие латерально точки скуловых дуг); ns – назоспинале (точка корня передней носовой ости);

mf – максилло-фронтале (точка пересечения внутреннего края орбиты с лобно-челюстным швом); fmo – фронто-маляре орбитале (точка на наружном крае орбиты в месте пересечения его скуло-лобным швом)

Результаты краниологических исследований представлены в табл. 4. Как можно предположить, именно показатель средней орбитальной межцентральной дистанции является краниометрическим эквивалентом МЗР живого человека. Этот вывод может быть использован как в практике антропологической реконструкции лица по фрагментам черепа, так и в контексте историко-культурологических трактовок палеоантропологических артефактов.

Таблица 4

Медианные крааниометрические характеристики лицевого черепа

Параметр (размерность)	Мужчины	Женщины	Все случаи
Орбитальная межцентральная дистанция (mf-fmo) справа (мм)	61,4	56,4	59,1
Орбитальная межцентральная дистанция (mf-fmo) слева (мм)	60,1	55,6	58,0
Орбитальная межцентральная дистанция (mf-fmo) средняя (мм)	60,8	56,1	58,5
Максиллярная межклыковая дистанция справа (мм)	34,0	30,8	32,5
Максиллярная межклыковая дистанция слева (мм)	32,7	30,0	31,5
Скуловой диаметр (zm-zm) – бизигоматик (мм)	117,3	116,1	117,1
Назоспинале-зигион (ns-zm) справа (мм)	53,2	56,1	54,2
Назоспинале-зигион (ns-zm) слева (мм)	63,1	60,3	62,2

Максиллярная межклыковая дистанция справа и слева оказались практически идентичным таковым, измеренным на живых людях, но с более существенным правокиальным трендом (табл. 1). Это может быть обусловлено правосторонним предпочтением акта жевания людей данной выборки. Показатель назоспинале-зигион у мужчин и женщин оказался значимо выше слева, что свидетельствует о левосторонней асимметрии развития мягких тканей лица. Это наблюдение более рельефно и наглядно иллюстрируется данными физиognомической части данного проекта.

В грандиозном по объему выборки (антропометрическая база данных армии США за 1945–2012 гг.) и методическому арсеналу (секвернирование тысяч геномов в рамках «Проекта 1000 Genome») исследовании американских коллег [36] установлено, что, в отличие от других животных, у человека область лица в границах треугольника глаза–нос–рот является наиболее вариативной, причем вариативность участков генома, отвечающих за черты лица, также оказалась беспрецедентно высокой. Такая же картина наблюдалась в случае с геномами денисовцев и неандертальцев. Это говорит о

том, что высокая вариативность черт лица сформировалась задолго до появления Человека разумного. Что связывается авторами с уникальной ролью черт лица как средства коммуникации в социуме.

Таблица 5

Сравнительный анализ физиогномического регистра

Группы сравнения	Объем выборки (случаев)	% от исходной выборки	Коэффициент фациальной диссимметрии и дисперсия (%)
Лица с правосторонней асимметрией общей выборки	119	54,1	8,0 (2–17)
Лица с левосторонней асимметрией общей выборки	84	38,2	6,9 (2–18)
Симметричные лица общей выборки	17	7,7	0
Лица левшей с правосторонней асимметрией	83	81,4	7,5 (2–17)
Лица левшей с левосторонней асимметрией	14	13,7	6,7 (2–17)
Симметричные лица выборки левшей	5	4,9	0
Лица с синдромом «заячья губа» с правосторонней асимметрией	6	-	7,2 (4–12)
Лица с синдромом «заячья губа» с левосторонней асимметрией	4	-	6,5 (5–8)

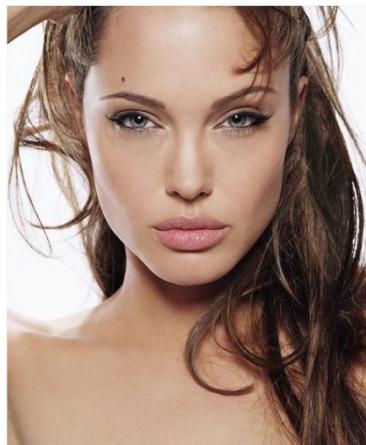
Физиогномическая асимметрия – давно известный факт, но до настоящего времени этот фактор всерьез не исследован, как не использован он и в качестве инструмента исследования. Миновала докомпьютерная эпоха, когда при подготовке монографии [13] для иллюстрации фациальной асимметрии мы кропотливо склеивали половинки фото симпатичной девушки – препаратора нашей кафедры. Сегодня возможность «склеивать» правые и левые половинки фото способны рутинные инструменты фотошопа и других графических редакторов, встроенные в операционную среду бытового компьютера.

Чем мы и воспользовались, формируя 4-ю базу данных ($n=332$), включающую фотографии строго анфас добровольцев из 1-го регистра, случайных и медийных лиц, выложенных в Internet (табл. 5). Регистр стратифицирован на лиц общей выборки ($n=220$), левшей из медийной выборки (голливудские актеры, гитаристы, теннисисты, боксеры и т.д.) и 1-го регистра ($n=102$) и лиц с синдромом «заячья губа» ($n=10$).

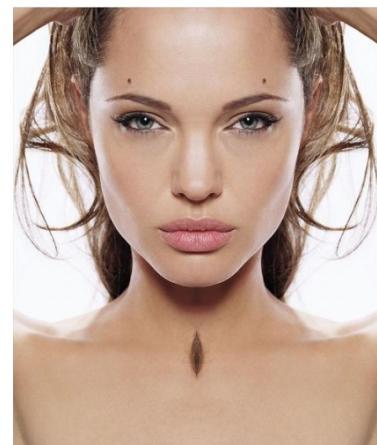
Все 3 группы лиц ранжировались на фациальных «левшей», «правшей» и «амбидекстров» по критерию преобладания скулового диаметра ($zm-zm$: см. рис. 3) фотомонтажа двух правых или двух левых половин исходного фото анфас (рис. 4–7). В этой связи вычислялся коэффициент фациальной диссимметрии (КФД) как процентная разница скулового диаметра фотомонтажа двух правых и двух левых половин исходного фото.



1. Фотомонтаж двух левых половин исходного фото



2. Исходное фото



3. Фотомонтаж двух правых половин исходного фото

Рис. 4. Левша. Правосторонняя асимметрия 6 %



1. Фотомонтаж двух левых половин исходного фото

2. Исходное фото

3. Фотомонтаж двух правых половин исходного фото

Рис. 5. Общая выборка. Левосторонняя асимметрия 9 %



1. Фотомонтаж двух левых половин исходного фото

2. Исходное фото

3. Фотомонтаж двух правых половин исходного фото

Рис.6. Двусторонняя «заячья губа». Левосторонняя асимметрия 7 %



1. Фотомонтаж двух левых половин исходного фото

2. Исходное фото

3. Фотомонтаж двух правых половин исходного фото

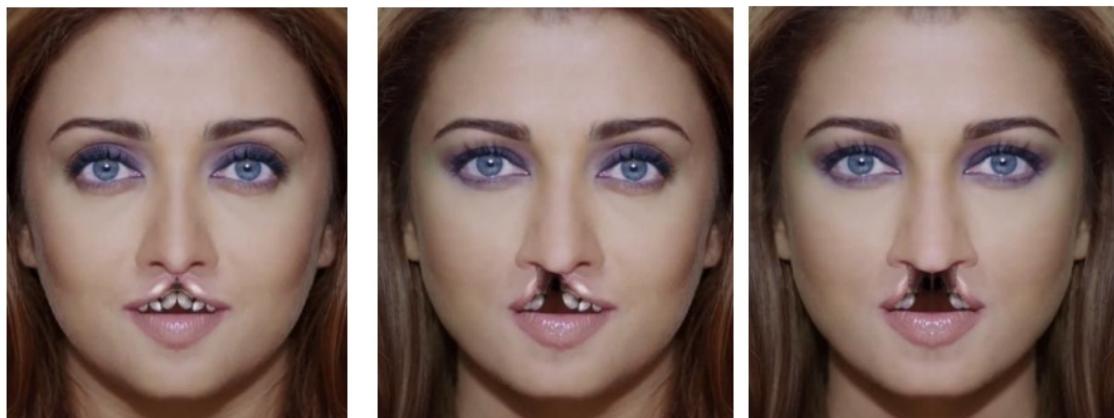
Рис. 7. Двусторонняя «заячья губа». Правосторонняя асимметрия 10 %

Как следует из материалов табл. 5, по критерию КФД из трех изученных групп сравнения только в страте соматомоторных «левшай» шестикратно преобладают лица с правосторонней фациальной асимметрией. В этой же страте ощутимо меньше фациальных «амбидекстров» (4,9 % против 7,7 % общей выборки). В двух других группах сравнения есть паритет репрезентативности. Во всех стратах медианный показатель КФД практически одинаков (6,5–8 %), как и его дисперсия. «Дефицит» симметричных лиц в когорте голливудских актеров, представляющих основной массив нашей выборки «официальных левшай» [35], вполне объясним кастингом, так как привлекательные лица более асимметричны.

В этом контексте принципиально открытие гена LRRTM1 «леворукости», локализованного у человека в хромосоме 2р12 [30]. Кратное преобладание в страте соматомоторных «левшай» лиц с правосторонней фациальной асимметрией объясняется тривиальным для анатомов «тройным» перекрестом соматомоторных путей пирамидной системы. Если общеизвестная перекрестная структурно-функциональная асимметрия верхних и нижних конечностей диктуется альтернативностью переднего и латерального кортико-спинальных трактов пирамидной системы, то противоположное

«рукости» структурно-функциональное доминирование в области головы связано с перекрестом третьего звена пирамидной системы – корково-ядерного тракта, иннервирующего жевательные и мимические мышцы. А именно мышцы «вяют» лицевой скелет наряду со стоматологическим фактором.

Как видно из материалов табл. 5, в пилотной группе лиц с синдромом «заячья губа» по критерию КФД нет значимых различий с «нормальными» выборками. Более того, даже при сочетании этого порока развития с синдромом «волчья пасть» (рис. 8) – не регистрируется эксцессов КФД. Тестирование весьма распространенного косметического дефекта – риносколиоза [15; 19] – искривления носовой перегородки, как и хронического одностороннего синусита (воспаление придаточных пазух носа), также не выявило значимых отличий от контрольных групп. Однако исследование случаев с этими и другими параклиническими фациальными дефектами, не вошедшими в обсуждаемые базы данных, позволило установить важные для криминалистики и физиогномики факты. В частности, сформулировано правило «носового флюгера», в соответствии с которым кончик носа отклоняется в сторону доминирующей половины лица, т.е. в сторону, противоположную изгибу носовой перегородки.



1. Фотомонтаж двух левых половин исходного фото

2. Исходное фото

3. Фотомонтаж двух правых половин исходного фото

Рис. 8. Сочетанный порок развития – «заячья губа» и «волчья пасть». Левосторонняя асимметрия 3 %

Табл. 6 содержит результаты гендерной разбивки изученных страт. Как видно, фактор пола значимо не влияет на симметрию лица. Однако, как прослеживается в предварительных итогах второй серии нашего проекта, КФД значимо связан с МЗР, как и с веерными размерами лица (рис. 3). Учитывая уже отмеченную выше постоянность – независимость размеров роговицы и радужки (~11 мм) от возраста, истинные размеры лица на фото воссоздаются рутинным фотошопом путем увеличения изображения с ориентиром на «маячок» – диаметр радужки.

Таблица 6
Гендерный анализ физиognомического регистра

Группы сравнения	Мужчины: объем выборки (КФД)	Женщины: объем выборки (КФД)	Общая выборка: объем (КФД)
Лица с правосторонней асимметрией общей выборки	56 (8,2 %)	63 (7,9 %)	119 (8,0 %)
Лица с левосторонней асимметрией общей выборки	42 (7,4 %)	42 (6,5 %)	84 (6,9 %)
Лица левшей с правосторонней асимметрией	54 (7,6 %)	29 (7,3 %)	83 (7,5 %)
Лица левшей с левосторонней асимметрией	9 (6,0 %)	5 (8,0 %)	14 (6,7 %)

Таким образом, показатель МЗР корреспондирует с устойчивыми динамическими и ментальными стереотипами с условными обозначениями полярных страт – «охотник» и «земледелец». МЗР протекает индивидуальный профиль латерализации и КФД. Эволюционный и секулярный тренд роста МЗР является проявлением неотении, ювенилизации или педоморфоза. А побочные результаты реализации данного проекта открывают новые горизонты его развития. Абрис целостной картины очерчен. Впереди – прорисовка, ретушь и задний план.

1. Аветисов Э.С., Розенблюм Ю.З. Методические рекомендации по подбору корригирующих очков / МНИИ ГБ им. Гельмгольца; утв. МЗ СССР. М., 1973.
2. Алексеев В.П., Дебец Г.Ф. Краниометрия. Методика антропологических исследований. М.: Наука, 1964.
3. Бахарева Н.С. Особенности асимметрии линейных размеров лицевых черепов жителей юга России // Фундаментальные исследования. 2012. № 8 (2). С. 279–284.
4. Бахолдина В.Ю. Информационная значимость и структура изменчивости признаков краинофациальной системы человека: автореф. дис. ... докт. биол. наук. М.: МГУ, 2008.
5. Бунак В.В. Антропометрия: практический курс. М., 1941.
6. Вит В.В. Строение зрительной системы. М.: Астропринт, 2003.
7. Гайворонский И.В., Дубовик Е.И., Крайник И.В. Асимметрия лицевых черепов // Морфология. 2009. Т. 135, № 2. С. 76–79.
8. Геодакян В.А. Эволюционные теории асимметризации организмов, мозга и тела // Успехи физиологических наук. 2005. Т. 36. № 1. С. 24–53.
9. Зинин А.М., Кирсанова Л.З. Криминалистическая фотопортретная экспертиза: Учебное пособие / под ред. В.А. Снеткова, З.И. Кирсанова. М.: ВНКЦ МВД СССР, 1991.
10. Иванов С.В. Pineal gland, moon and anchor model trigger mechanism of gravity pendulum biological clock // Вестник РУДН. Сер. Медицина. 2012. № 7. С. 112–113.
11. Иванов С.В. Гравитационные корреляты пинеальной функции // Световой режим, старение и рак : сб. науч. тр. 2 Рос. симпозиума с междунар. участием. Петрозаводск: Петропресс, 2013.
12. Кузнецов Ю.В. Назначение расстояния между оптическими центрами линз в очках. От правила 2 мм к разнице 4...7 мм. Призматическое действие очков. Допуски на межцентровое расстояние. Недостатки пупилометров. СПб.: Веко, 2009.
13. Куприянов В.В., Стовичек Г.В. Лицо человека: анатомия, мимика. М.: Медицина, 1988.
14. Марков А.В. Эволюция человек : в 2 кн. Кн. 2: Обезьяны, нейроны и душа. М.: Астрель: CORPUS, 2011.
15. Оганесян С.С. Хирургия риносколиоза : автореф. дис. ... докт. мед. наук. СПб., 2008.

16. Розенблюм Ю.З. Оптометрия. 2-е изд., испр. СПб.: Гиппократ. 1996.
17. Сперанский В.С. Основы медицинской краниологии. М.: Медицина, 1988.
18. Филиппенко В.И., Старчак М.И. Заболевания и повреждения роговицы. Киев: Здоров'я, 1987.
19. Храппо Н.С., Тарасова Н.В. Нос в системе целого черепа. Самира: СамГМУ, 1999.
20. Чупров А.Д., Кудрявцева Ю.В. Анатомия и физиология органа зрения : учеб. пособие для студентов медицинских вузов / сост. А.Д. Чупров, Ю.В. Кудрявцева; под общ. ред. А.Д. Чупрова. Киров: КГМА, 2007.
21. Arcos-Burgos M., Acosta M.T. Tuning major gene variants conditioning human behavior: The anachronism of ADHD// Current Opinion in Genetics & Development. 2007. Vol. 17, № 3. P. 234–238.
22. Annett M. A classification of hand preference by association analysis// The British Journal of Psychology. 1970. Vol. 61, № 3. P. 303-321.
23. Annett M. The distribution of manual asymmetry//The British Journal of Psychology. 1972. Vol. 63, № 3. P. 343 -358.
24. Annett M. A coordination of hand preference and skill replicated // The British Journal of Psychology. 1976. Vol. 67, № 4. P. 587- 592.
25. Brackenbridge C.J. Secular Variation in Handedness over ninety years // Neuropsychologia. 1981. Vol. 19. № 8. P. 459-462.
26. Clauser C.E., Tebbetts I.O., Bradtmiller B., McConville J.T., Gordon C.C. Measurer's Handbook: US Army Anthropometric Survey 1987-1988, Technical Report Natick/TR-88/043. ANSUR database, 1988.
27. Dodgson N.A. Variation and extrema of human interpupillary distance// Proc. SPI E. 2004. Vol. 5291, № 36. P. 36-46.
28. Evereklioglu C., Doğanay S., Er H., Gündüz A. Distant and near interpupillary distance in 3448 male and female subjects: final results// Turgut Özal Tıp Merkezi Dergisi. 1999. Vol. 6, № 2. P. 84–91.
29. Fledelius H.C., Stubgaard M. Changes in eye position during growth and adult life as based on exophthalmometry, interpupillary distance and orbital distance measurements// Acta Ophthalmol. 1986. Vol. 64. P. 481–486.
30. Francks C., Maegawa S., Laure'n J., Abrahams D.S. e.a. LRRTM1 on chromosome 2p12 is a maternally suppressed gene that is associated paternally with handedness and schizophrenia //Molecular Psychiatry. 2007. Vol. 12. P. 1129–1139.

31. Gupta V.P., Sodhi P.K., Pandey R.M. Normal values for inner intercanthal, interpupillary, and outer intercanthal distances in the Indian population// *Int. J. Clin. Pract.* 2003. Vol. 57, № 1. P. 25–29.
32. Карлсон Б. Основы эмбриологии по Пэттену: в 2 т. М.: Мир, 1983. Т. 2.
33. Lazaridis I. et al. Ancient human genomes suggest three ancestral populations for present-day Europeans // *Nature*. 2014. V. 513. P. 409–413.
34. Pryor H.B. Objective measurements of interpupillary distance// *Pediatrics*, 1969. Vol. 44. P. 973–977.
35. Райт Э. Великие левши в истории мира / пер. с англ. А.А. Батракова. М.: Ниола-Пресс, 2010.
36. Sheehan M.J., Nachman M.W. Morphological and population genomic evidence that human faces have evolved to signal individual identity// *Nature Communications*. 2014. Vol. 5. doi:10.1038/ncomms5800

Авторы выпуска

Арзямова Ольга Витальевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы Воронежского государственного педагогического университета

Берневега Светлана Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью и рекламы Института гуманитарных наук СГУ им. Питирима Сорокина

Бразговская Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Вахотин Антон Андреевич, старший преподаватель филиала Санкт-Петербургского государственного экономического университета в г. Сыктывкаре

Гоппе Даниил Вячеславович, студент II курса Медицинского института СГУ им. Питирима Сорокина

Гурленов Владимир Михайлович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры немецкого и французского языков Института иностранных языков СГУ им. Питирима Сорокина

Гурленова Людмила Викторовна, доктор филологических наук, профессор, директор Института культуры и искусства СГУ им. Питирима Сорокина

Жорняк Константин Витальевич, студент II курса Медицинского института СГУ им. Питирима Сорокина

Иванов Сергей Викторович, кандидат медицинских наук, доцент, чл.-корр. МАНЭБ, зав. кафедрой медико-биологических дисциплин и судебной медицины Медицинского института СГУ им. Питирима Сорокина

Иванько Анна Анатольевна, аспирант кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Кажигалиева Гульмира Абзалхановна, доктор педагогических наук, профессор кафедры практических языков Казахского национального педагогического университета им. Абая

Керимова Севиль Назим Кызы, студентка II курса Медицинского института СГУ им. Питирима Сорокина

Килюшева Олеся Игоревна, старший преподаватель кафедры английского языка Института иностранных языков СГУ им. Питирима Сорокина

Котылев Александр Юрьевич, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Института культуры и искусства СГУ им. Питирима Сорокина

Кузюрина Евгения Михайловна, аспирант кафедры культурологии и педагогической антропологии Института культуры и искусства СГУ им. Питирима Сорокина

Левченко Ольга Евгеньевна, аспирантка кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета

Лимеров Павел Федорович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИЯЛИ КНЦ УрО РАН

Макарова Инна Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Института культуры и искусства СГУ им. Питирима Сорокина

Макарова Любовь Михайловна, доктор исторических наук, профессор кафедры связей с общественностью и рекламы Института гуманитарных наук СГУ им. Питирима Сорокина

Меньшиков Леонид Александрович, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

Некрасов Руслан Валерьевич, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства Института культуры и искусства СГУ им. Питирима Сорокина

Нефедова Дарья Николаевна, аспирант Самарского государственного института культуры

Пушкирева Татьяна Витальевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социологии и философии культуры Российского государственного социального университета

Сарычев Юрий Васильевич, магистр социального управления, главный эксперт МУ «Управление культуры администрации МОГО «Ухта».

Старцева В.А., аспирант кафедры общей и русской филологии СГУ им. Питирима Сорокина

Чупрова Наталья Владимировна, старший преподаватель кафедры английского языка СГУ им. Питирима Сорокина.

СВЕДЕНИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Правила оформления статей

1. Редакция принимает статьи объемом от 0,5 до 1 п. л. (40 000 знаков); сообщения — до 0,5 п. л. (20 000 знаков).
2. Параметры страницы: поля — 2 см; формат А4.
3. Абзацный отступ — 1 см (в автоматическом режиме).
4. Кегль — 14.
5. Межстрочный интервал — 1.
6. ФИО автора **строчными** буквами (например, И. И. Иванов) над названием статьи.
7. Название статьи **строчными** буквами.
8. Аннотация к статье на русском и английском языках (до 500 знаков).
9. Название и фамилия автора на английском и русском языках.
10. Ключевые слова на русском и английском языках (до 10 слов).
11. Указание УДК.
12. При цитировании необходимо использовать только **русский вариант кавычек** («»).
13. Литература, использованная при написании статьи, должна быть оформлена следующим образом: в алфавитном порядке; каждый новый источник — с новой строки; с указанием издательства и (для статей) общего количества страниц; ссылка на источник в тексте дается в квадратных скобках [5, с. 17]
14. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок (кегль 10; нумерация начинается на каждой странице).
15. Сведения об авторе представляются **отдельным файлом** и включают в себя:
 - ФИО;
 - указание ученой степени и ученого звания;
 - информация о месте учебы аспиранта или соискателя (город, вуз) и данные о научном руководителе;
 - рекомендация научного руководителя (для аспирантов);
 - должность, место работы;
 - контактный телефон, E-mail;
 - адрес организации;
 - домашний адрес с указанием почтового индекса.

Статьи и материалы можно присыпать по адресу: iefadeeva@mail.ru (Ирине Евгеньевне Фадеевой); dist@syktsu.ru (Романчук Надежде Ивановне, с пометой «Человек, культура, образование» (журнал)).

Телефон: (8212) 255 145; +7 9129686825

Факс: (8212) 43 68 20

На журнал открыта подписка.

Все статьи и материалы подлежат обязательному рецензированию. Публикация бесплатная. Редколлегия оставляет за собой право отбора материалов.

Периодическое издание

ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБРАЗОВАНИЕ

*Научно-образовательный
и методический журнал*

№ 4 (18) / 2015

Редактор *О.В. Габова*

Компьютерный макет *Л.Н. Руденко, Е.М. Насировой*

Корректор *С. Б. Свигзова*

Подписано в печать 16.11.2015 . Формат 60x84 $1/16$.

Тираж 300 экз.

Печать ризографическая. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л.12,7. Уч.-изд. 11,3. Заказ № 312

Издательский центр СГУ им. Питирима Сорокина
167023. Сыктывкар, Морозова, 25